
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
1920–1930-Х ГОДОВ
ПОРТРЕТЫ ПОЭТОВ
ТОМ 2

Российская академия наук
Институт мировой литературы им. А.М. Горького

История русской литературы XX века
1920–1930-е годы

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1920–1930-Х ГОДОВ

ПОРТРЕТЫ ПОЭТОВ

ТОМ 2

Москва
ИМЛИ РАН
2008

УДК 821.161.1.09-1"19"
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Р89

Работа над коллективным трудом завершена при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда, проект № 05-04-04357а

Редакционная коллегия:
*А.Б. Куделин, Н.В. Корниенко, О.Н. Михайлов,
С.Г. Семенова, А.М. Ушаков, А.И. Чагин*

Редакторы-составители:
А.Г. Гачева, С.Г. Семенова

Рецензенты:
доктор филологических наук *Н.М. Малыгина*
доктор филологических наук *О.Н. Михайлов*

Русская литература 1920—1930-х годов. Портреты поэтов. В 2 томах. Том 2 / [ред.-сост. : А. Г. Гачева, С. Г. Семенова]. - М. : ИМЛИ РАН, 2008. - 1024 с. : ил. - (История русской литературы XX века / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького). - ISBN 978-5-9208-0299-6

Коллективный труд, подготовленный Отделом новейшей русской литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького, — это история русской литературы 1920—1930-х гг. в портретах поэтов. Два тома издания включают в себя статьи о наиболее крупных и значительных фигурах русской поэзии указанного периода (А. Ахматова, П. Васильев, М. Волошин, З. Гиппиус, С. Есенин, Н. Заболоцкий, Г. Иванов, Н. Клюев, С. Клычков, М. Кузмин, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак, Б. Поплавский, И. Северянин, В. Хлебников, В. Ходасевич, М. Цветаева и др.), литературные портреты поэтов, творчество которых стало примечательным явлением первых пореволюционных десятилетий в России и эмиграции (Э. Багрицкий, М. Исаковский, Д. Кедрин, Н. Туроверов, В. Смоленский и др.), а также коллективные портреты поэтов «Кузницы», новокрестьянских поэтов, футуристов, «лефов», имажинистов, конструктивистов, обэриутов, поэтов «парижской ноты», «Молодой Чураевки» и др.

Издание адресовано филологам и культурологам, преподавателям и студентам, всем, интересующимся историей русской литературы.

ISBN 978-5-9208-0299-6

Анна Ахматова

Творческий путь Анны Ахматовой (урожденной Анны Андреевны Горенко) начался в конце 1900-х гг. в русле русского классического стиха и русского символизма. Любимыми ее поэтами с юных лет были Некрасов и Пушкин, а также Александр Блок, Валерий Брюсов, Михаил Кузмин и ставший образцом для молодого автора Иннокентий Анненский.

Первая публикация Анны Горенко — стихотворение «На руке его много блестящих колец...». Оно было напечатано в сокращенной редакции Николая Гумилева в Париже, в журнале «Сириус — Sirius» (1907, № 2), издаваемом Гумилевым. В дальнейшем Анна Горенко взяла себе псевдоним Анна Ахматова. В феврале 1911 г. состоялась первая ее публикация в России — стихотворение «Старый портрет» во «Всеобщем журнале литературы, искусства, науки и общественной жизни», № 3. Затем — публикации в журнале «Gaudeamus» («Дверь полуоткрыта...», «Весенним солнцем это утро пьяно...» и «Жарко веет ветер душный...») и в крупнейшем журнале русских символистов «Аполлон» («Мне больше ног моих не надо...», «Сероглазый король», «Над водой» и «В лесу»). Имя Анны Ахматовой стало знаменитым.

После этих публикаций, после нескольких чтений на «Башне» Вячеслава Иванова, выступлений перед петербургскими любителями поэзии, в Академии Стиха («Обществе ревнителей художественного слова») при журнале «Аполлон», после выхода в свет сборников стихов Анны Ахматовой «Вечер» (1912) и «Четки» (1914) — за нею прочно закрепилась слава первой женщины-поэта Серебряного века, Музы Плача, в лирике которой соединилось все лучшее, что было в русской классической поэзии «золотого века», в позднем символизме и нарождающемся акмеизме, теорию которого основатели нового направления Николай Гумилев, Сергей Городецкий и Осип Мандельштам создавали прежде всего на основе ее поэтических открытий.

Слава выражалась в восторженных отзывах критики, в том, что «мэтр» Кузмин написал предисловие к первой книге стихов Анны Ахматовой «Вечер», в появлении многочисленных подражательниц — ахматовской лирике, стилю ее поведения, манерам и даже одежде (знаменитой ахматовской шали), в восторгах молодежи на вечерах, где она читала стихи. Слава была даже в том, что в газете «Новое время» (29 апреля

1911 г.) появились первые пародии В.П. Буренина на ее стихи. Раннее творчество Ахматовой заинтересовало Блока. Он записал об одном из первых вечеров Цеха поэтов, в котором участвовал: «Безалаберный и милый вечер. <...> Молодежь. Анна Ахматова. Разговор с Н.С. Гумилевым и его хорошие стихи о том, как сердце стало китайской куклой. <...> Было весело и просто. С молодыми добреешь»[1]. Имя Ахматовой выделено Блоком особо. 7 ноября 1911 г. новая запись: «А. Ахматова (читала стихи, уже волнуя меня; стихи чем дальше, тем лучше)...» Таков отзыв Блока о вечере на «Башне» Вячеслава Иванова, где, по его словам, «все было красиво, хорошо, гармонично...»[2]

Вокруг Анны Ахматовой в 1910-е гг. образовался круг друзей, которому она останется верна всю жизнь, — это прежде всего три друга, энциклопедически образованные поэты и переводчики Н. Гумилев, М. Лозинский и В. Шилейко, а также О. Мандельштам, Г. Чулков и др. Юная Ахматова входила в этот круг как равная. В 1911 г. она, вместе с Гумилевым, участвовала в создании объединения Цех поэтов, ставшего организационной основой акмеизма.

Облик Ахматовой этой поры, вернее — легенды о ней, запечатлены и в многочисленных стихах, ей посвященных, и в ее портретах — О.Л. Делла-Вос-Кардовской, Н. Альтмана и др. О портрете работы Альтмана сама Ахматова писала как о стилизации ее образа под «декадентскую мадонну»: «Альтмановский портрет на сходство и не претендует: явная стилизация, сравните с моими фотографиями того же времени...»[3]. Легенды об Ахматовой 1910-х гг. множились (одна из них — о романе Ахматовой с Блоком), реальная жизнь поэта и сущность ее творческого пути все дальше расходились со «склубившимися двойниками». На многие легенды она не обращала внимания, некоторые возмущали или даже оскорбляли ее. Так, в писаниях поздних эмигрантских мемуаристов, которые Ахматова прочла в 1950-е гг., ее возмутила попытка вычеркнуть ее из жизни Николая Гумилева, в статьях рапповских и прочих российских критиков — намерение «запихнуть» ее в Серебряный век, представить ее творчество только как часть дореволюционной российской поэзии, исключив из поэтической и гражданской истории современной России и мира. С этим «двойником» в виде дореволюционной дамы, не сумевшей вовремя умереть[4], она боролась всеми доступными ей средствами: писала развернутые опровержения в рабочих тетрадях, диктовала подлинные версии событий своему биографу Аманде Хейт, излагала свое мнение о них людям, о которых наверняка знала, что они записывают все беседы с нею, — Л.К. Чуковской, например. Анна Ахматова всегда осознавала свое место в истории русской культуры и хотела запечатлеть правду о себе и своих современниках, потому что она была не только поэтом, но и историком, «мастером исторической живописи»[5], биографом (в стихах и прозе) Серебряного века и русской культуры в целом.

Лишь в самых ранних стихах Анна Ахматова предстает ученицей поэтов русского и европейского символизма. Очень скоро доминирующими в

ее поэзии становятся реалии ее собственной жизни и судеб окружающих ее людей, — точные психологические наблюдения, конкретные образы природы и современной ей действительности, в том числе общественной. Она рассказывает о личном, но это *личное* — переживания юной души девушки определенного социального круга: дворянского круга, где симпатизируют народовольцам и простому народу, живут в дворянской усадьбе, верят в Бога, ходят в церковь и отмеряют время жизни по церковному календарю. Судьба лирической героини типична, но в то же время — единственна и особенна, потому что речь идет о душе и судьбе *избранного* — поэта, пророка:

Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом,
Без имени, без плоти, без причины.
Уже я знала список преступлений,
Которые должна я совершить.
И вот я, лунатически ступая,
Вступила в жизнь и испугала жизнь.
(«О десятых годах», 1955 — 2(1), 172)

Не «испугалась жизни», а «испугала жизнь». Это написано в 1955 г. — именно с этого времени Ахматова начала особенно часто и подробно записывать прозой и стихами воспоминания о своем детстве — как о типичном и как о необычайном. Лунатизм, пророческие сны и бреды, умение предчувствовать события и угадывать мысли, ощущение близкой смерти (в семье был наследственный туберкулез, от которого умерли три сестры Анны и который время от времени диагностировали и у нее самой), — все эти реалии пришли в ахматовские стихи из жизни, но были введены ею в поэзию прежде всего потому, что они отвечали поэтике символизма и выросшего на его почве акмеизма, были языком поэзии в период начала творческого пути Анны Ахматовой — и они остались ей дороги и позднее, в период зрелости и расцвета ее таланта и мастерства.

Одной из важных составляющих поэтической системы Анны Ахматовой с ранних лет было осознание ею своей родословной — связи с историей, с историческими родовыми корнями. Любимой легендой семьи была биография бабушки-татарки, происходящей от потомков Чингисхана. Об этом — «Сказка о черном кольце» (1917), «Я не была здесь лет семьсот...» (1944) и сам псевдоним — Анна Ахматова. Характерно, что о легендарных предках-чингизидах Ахматова писала и говорила охотно, о реальных предках — греках, рыбаках, отважных морских разбойниках, не знающих грамоты, — рассказывала гораздо реже и не писала. Впрочем, морская тема все же была представлена в ее творчестве, — миноносцы, дредноуты, царевич, который плывет к любимой и погибает в морской пучине. Все это восходит к морской биографии предков по отцовской и материнской линии, и прежде всего деда Антона и отца, Андрея Антоновича Горенко, инженера-механика флота (капитана второго ранга) и ее брата Виктора.

В поэзии и автобиографической прозе Ахматова запечатлела свое царскосельское детство: замкнутую чопорность семейных устоев, близость двора, казенный дух гимназии, но — и вольный дух поэзии, которым был «проникнут самый воздух» «в садах и гущах прекрасного, заброшенного, меланхолического Царского Села». Образы царскосельских пейзажей — прудов, лебедей, островков, водопадов, статуй, башни, оград и пр., — перекликающиеся со строками Пушкина, Тютчева, Анненского, пришли в поэзию Анны Ахматовой из детства. Вошел в ее поэзию и облик непокорной «дикой девочки» с берегов Черного моря, «последней херсонидки», как называла себя Ахматова, которая «собирала французские пули» и обломки старинных греческих ваз вблизи Херсонеса. Из детства — такие реальности семейной жизни, как молитвы, церковные праздники и обряды, обращения к Богу, беседы со священнослужителями. Из детства — положительный герой поэзии Анны Ахматовой, точнее — героиня: ее мать, юная «народоволка» Инна Эразмовна Стогова, о которой говорилось в «Предыстории», первой из семи «Северных элегий». Над этой элегией Ахматова начала работать 3 сентября 1940 г, и ее замысел был чрезвычайно близок к поэмам Блока «Возмездие» и Пастернака «Девятьсот пятый год».

...И женщина с прозрачными глазами
(Такой глубокой синевы, что море
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них),
С редчайшим именем и белой ручкой,
И добротой, которую в наследство
Я от нее как будто получила, —
Ненужный дар моей жестокой жизни...
(1, 486)

Образ этой юной женщины возникает в историческом контексте: «Россия Достоевского», «И визави меня живут — Некрасов и Салтыков», «А в Старой Руссе...», «А в Оптиной мне больше не бывать...», «Страну знобит, а омский каторжанин / Все понял и на всем поставил крест». «Омский каторжанин» — это Достоевский, в творчестве которого «многие страницы / Семеновским припахивают плацем». На Семеновском плацу объявляли смертные приговоры: петрашевцам, народовольцам. Там казнили. «Так вот когда мы вздумали родиться», — говорит Ахматова о своем поколении.

И облака сквозили
Кровавой цусимской пеной,
И плавно ландо катили
Теперешних мертвецов...
(«Из цикла «Юность», 1940 — 1, 475)

Исторический фон времени всегда был важен для Ахматовой. Ореол героического, связан ли он с морем или с народовольческим самопожертвованием, был ей дорог. Может быть, поэтому она не любила заземленных

чеховских героев, «не знающих подвига», не признавала своим чеховский мир, в котором «не сверкают мечи» и который окрашен «в грязные тона». Не ценила чеховские «мрачные пьесы» и «отсутствие в его мире героизма и мученичества, глубин и темнот и высот». Так говорила Ахматова Лидии Чуковской в октябре 1940 г. Так же говорила в декабре 1945 г. «гостю из будущего», английскому журналисту и дипломату Исайе Берлину, и «это была страстная обвинительная речь»[6]. Героизм и мученичество, «сверкание мечей» Анна Ахматова заботливо отыскивала в историческом прошлом — в своей родословной и в истории своего народа. Лишь много позже она опишет в «Царскосельской оде» 1961 г. «город парков и зал» с его не парадной стороны:

Драли песнями глотку
И клялись попадьей,
Пили допоздна водку,
Заедали кутьей.
(2(2), 115)

Здесь как бы чеховский мир вошел в ахматовские стихи, что, однако, в ее поэзии случалось не часто. Сила Ахматовой — в умении реальный мир, окружающий человека, поднять на волшебную высоту поэзии — музыкой, гармонией и торжественным тоном неожиданного соединения слов в поэтической строке. И здесь ее учителями и предшественниками были Пушкин, Державин, Некрасов. Становление поэта Анны Ахматовой проходило в диалоге с главными авторитетами русской культуры, ее достижения поверялись их высшими достижениями.

А разговор на языке символизма в ранних стихах был как бы «малым» поэтическим диалогом Ахматовой — и Блока, Брюсова, Анненского, Гумилева («символиста» в свои ранние годы). М. Кузмин в предисловии к первой ахматовской книге «Вечер» написал, что читатель в стихах Ахматовой особенно ценит «то первое понимание острого и непонятного значения вещей, которое встречается не так часто. И нам кажется, что Анна Ахматова имеет ту повышенную чувствительность, к которой стремились члены общества обреченных на смерть.

Этим мы не хотим сказать, что мысли и настроения ее всегда обращались к смерти, но интенсивность и острота их такова. Положим, она не принадлежит к поэтам особенно веселым, но всегда жалящим»[7].

Романтизированные герой и героиня, образы-символы — лилий и бездн, луны и девы-луны, русалки и плывущей под водой девы, возлюбленного брата, умирающего от ран, и жестокой любимой, — колдуньи, убийцы, ведьмы с Лысой горы, — все это единый, общий поэтический язык Ахматовой и русских символистов. У предшественников Ахматовой — бóльшая энергия стиха, выше мастерство, у Ахматовой — бóльшая заземленность, разговорная интонация: «Брат! Эта грусть — как кинжал остра / Отчего ты словно далеко?»

Гибкая разговорная интонация — пожалуй, наибольшее достижение ранних стихов Анны Ахматовой:

То ли я с тобой осталась,
То ли ты ушел со мной,
Но оно не состоялось,
Разлученье, ангел мой!
(«То ли я с тобой осталась...», 1909 — 1, 21)

Такому русскому языку Ахматову учил весь круг общения — семьи, друзей, того слоя русской интеллигенции, русского дворянства, который был рядом с народом и сам был исконно русским народом. Свою долю в строй ахматовской речи внес и херсонесский базар, и Павловский вокзал, и царскосельский парк, и тамбур поезда Царскосельской железной дороги с молодыми солдатами в нем, и почтовый поезд, в котором Ахматова ездила из Москвы в Слепнево. Она училась живому русскому языку всю жизнь; в ее стихах, прозе, устных рассказах и диалогах — результаты этой учебы.

И еще она училась высокому строю речи — в церкви. Ее семья была не только верующей, но и церковной. И такой Анна Ахматова осталась на всю жизнь. Посещение церкви, молитва, исповедь, причастие были для детей Горенко обязательными и вошли в ее поэзию. В советские годы, когда регулярное посещение церкви было для поэта практически невозможно, она по-прежнему говорила о себе как о человеке верующем, а время отмеряла по церковному календарю. «Светлый, светлый Духов день», «Страстная неделя», «Святки», «разрешенье вина и елея», «канун Крещенья», «Прощеное воскресенье», «А юность была — как молитва воскресная...», «Молюсь оконному лучу...», «Так молюсь за Твоей литургией», «А когда сквозь волны фимиама / Хор гремит, ликуя и грозя...», «Торжественно гудят колокола», — все это не только поэтические формулы прекрасной жизни, но и конкретно-реальные детали того быта, в котором выросла Аня Горенко[8].

В записных книжках (рабочих тетрадях) Ахматовой содержатся записи последнего месяца ее жизни, — они датируются по церковному календарю: «16 февраля. Сретенская Анна», 19 февраля 1966 г. — «суббота на Масленой», 20 февраля — «Прощеное Воскресенье». О 21 февраля записано: «Завтра Чистый Понедельник. (“Господи, Владыка живота моего...” и звон, который запомнился с детства)». Среди воспоминаний о Гумилеве — следующая знаменательная деталь: «Когда в 1916 году я как-то выразила сожаление по поводу нашего в общем не состоявшегося брака, он сказал: “Нет — я не жалею. Ты научила меня верить в Бога и любить Россию”»[9].

Как и положено передовой девушке из дворянской среды, все чаще поэт Анна Ахматова выводит свою героиню на простор из душной, хотя и прекрасной комнаты. Сначала это будет «простор» сада или приусадебного огорода: «Я на солнечном восходе / Про любовь пою, / На коленях в огороде / Лебеду полю. <...> / Будет камень вместо хлеба / Мне наградой злой. / Надо мною только небо, / А со мною голос твой» («Песенка», 1911). Друзья вспоминали, что в реальности Ахматова вряд ли могла отличить на грядке лебеду от других сорных трав. Но она написала: «Все сильнее запах теплый / Мертвой лебеды», и это было поэтическим открытием. Сорван-

ная подсыхающая трава пахнет сильнее, — это точное наблюдение сделано поэтом, взгляд которого охватывает широкий окружающий его мир. «Цветов и неживых вещей / Приятен запах в этом доме. / У грядок груды овощей / Лежат, пестры, на черноземе». И вновь, и вновь — про запах: «Каждый день по-новому тревожен. / Все сильнее запах спелой ржи».

Когда-то Тютчев, после двадцатидвухлетнего пребывания в европейских странах погрузившийся в необъятные просторы средней России, в своих описаниях природы сделал шаг от восторженного созерцания — к острому наблюдению хозяина-пахаря: «И льется тихая и теплая лазурь / На отдыхающее поле...»; «Лишь паутины тонкий волос / Блестит на праздной борозде». Примерно то же происходит в мироощущении формирующегося поэта Анны Ахматовой. От точной фиксации деталей она переходит к обобщению, от одной верно взятой ноты — к многоголосию хора, от ясности эпитета — к развернутой метафоре:

Столько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.
И я стану — Христос помоги! —
На покров этот, светлый и ломкий,
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки...
(«Столько просьб у любимой всегда!..», 1913 — 1, 114)

Осип Мандельштам одним из первых заговорил о народности поэзии Ахматовой, отметив использование ею приема русской народной песни, частушки. Мандельштам заявил уже в середине 1910-х гг., что стихи Ахматовой близки народной песне не только по структуре, но и по существу — «являясь всегда, неизменно "причитаниями"». Ему же принадлежит вывод о выходе поэзии Ахматовой за пределы светского, дворянского мира в мир народной жизни России: «Принимая во внимание чисто литературный, сквозь стиснутые зубы процеженный словарь поэта, эти качества делают ее особенно интересной, позволяя в литературной русской даме двадцатого века угадывать бабу и крестьянку»[10]. Наглядным примером такого расширения мира поэта может служить стихотворение, написанное осенью 1913 г. и вошедшее во вторую ахматовскую книгу стихов «Четки»:

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб.
(«Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», 1913 — 1, 143)

Анна Ахматова дорожила этим стихотворением, своим наблюдением о гордом достоинстве среднерусского крестьянства, она любила эту черту в русском народе и удовлетворенно отыскивала ее в себе: «Ведь капелька новогородской крови / Во мне, как льдинка в пенистом вине». Близость к народу определила тот факт, что среди важнейших событий, потрясших сознание юной Ахматовой, — те, что потрясли сознание всего русского общества: известие о гибели русского флота при Цусиме, «кровавое воскресенье», Первая мировая война, начало революционной смуты в России в 1917-м году.

В книге «Вечер» (1912) центральной темой была любовь. Это была любовь ненадежная и не радостная, та, что «верно и тайно ведет / От радости и от покоя». Такая любовь подразумевает обман, потому что в основе ее многоугольник со многими участниками: героиня, муж, избранник — любимый, для которого дороже всего его свобода. И на этом перепутье возникают тончайшие оттенки переживаний, ожиданий, неуверенности в своем и его решении:

Ах, дверь не запирала я,
Не зажигала свеч,
Не знаешь, как, усталая,
Я не решалась лечь.

Смотреть, как гаснут полосы
В закатном мраке хвои,
Пьянея звуком голоса,
Похожего на твой...
(«Белой ночью», 1911 — 1, 49)

Опору в ненадежной жизни дает Муза, потому что героиня — поэт. Муза — это муза-сестра, отнимающая «Божий подарок» — женское счастье, но дающая взамен чудо поэзии, поэтому так органично звучат в книге парадоксальные заявления типа: «Слава тебе, безысходная боль!»

Среди психологических поэтических этюдов и самопогружений в первой книге Ахматовой выделяются чеканной точностью немногие зарисовки внешнего мира, *объективной действительности*: Царское Село, комнаты дворянского дома, усадьба с ее садом, домом, ригой, огородом, мельницей на пригорке и прудом, обмелевшим и затянутым ржавой тиной. Автор — героиня-поэт — сознает свою зоркость: «Замечаю все как новое». Особо выделяются в книге два портрета: ставшее классическим восьмистишье о Пушкине-лицеисте «Смуглый отрок бродил по аллеям...» («В Царском селе», 1911) и семистишье, посвященное Гумилеву:

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой.
(«Он любил три вещи на свете...», 1910 — 1, 36)

Анна Ахматова напечатала это стихотворение только один раз — в первом издании «Вечера». Может быть, это объясняется его биографической открытостью, которая после 1912–1914 гг., при все более и более усложняющихся личных взаимоотношениях в семье Гумилевых, представлялась неуместной. А после 1921 г. препятствием стала невозможность самого упоминания казненного врага советской власти.

Название первой ахматовской книги, возможно, восходит к строкам Иннокентия Анненского о вечере:

Здесь вечер как мечта: и робок и летуч,
Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов,
И где разорвано и слито столько туч...
Он как-то ближе розовых закатов.
(И. Анненский. «Тоска мимолетности», 1914)

Чтобы понять, как близко к поэтическим открытиям Анненского шел поиск своего лица и стиля Анной Ахматовой, вспомним слова о нем Гумилева в рецензии на «Кипарисовый ларец»: «В его стихах пленяет гармоническое равновесие между образом и формой — равновесие, которое освобождает оба эти элемента, позволяя им стремиться дружно, как двум братьям, к точному воплощению переживания».[11] «Точное воплощение переживания» человека начала XX века — содержание поэзии ранней Ахматовой.

Критика встретила дебют молодого поэта сочувственно. О стихах Ахматовой, напечатанных в журналах (до появления книги), и о книге «Вечер» несколько раз писал мэтр символизма Валерий Брюсов — всегда положительно, даже тогда, когда его начала раздражать агрессивная активность основателей нового течения — акмеизма, «отменяющего» символизм.[12] Критики легко определяли литературную генеалогию Ахматовой, но при этом о ней говорили как о самостоятельном мастере. В.В. Гиппиус, поэт, литературовед, переводчик, участник Цеха поэтов, писал о «Вечере»: «...Не острая горечь Анненского, не меланхолия Кузмина, не мистическое томление Сологуба, не взрывы восторга и отчаяния Блока слышны в этой книге. Это скорее сдавленная боль, сжатые губы и глаза, готовые заплакать. Рядом с этой лирической обнаженностью — причудливые загадки (вроде прекрасного сближения обручального кольца с осиным жалом) и изысканные образы. В нарядных и иронических рассказах, тонко стилизованных и чуть жеманных стихах голос А. Ахматовой крепнет»[13].

Положительно отозвался о новой книге молодого автора В.А. Чудовский. Он указывал на отход автора от законов символизма, вспоминал о романтизме с его поглощенностью горем, и о натурализме, для которого горе — предмет анализа. Анна Ахматова изображает состояние души как бы после сильных потрясений, когда сознание раздваивается: горе продолжает ровно звучать, но параллельно вспоминается много случайных подробностей обстановки, мелочей, через которые некоторое время спустя горе оказывается запомнившимся. «И много времени спустя утрата вспоминается именно в сопровождении какого-нибудь пустяка, и есть особенная мука в невозможности освободиться от окружающего. Вот это состояние души, вообще исключительное, является обычным для Анны Ахматовой. И потому стихи ее так остро жалят...»[14].

В 1914 г. Ахматова издала книгу «Четки». В том же году потребовалось ее переиздание. Затем последовали книги «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921), отдельное издание поэмы «У самого моря» (1921), «Anno Domini MCMXXI» (1922, на титуле 1921), второе, более полное издание — «Anno Domini» (1923). Этот небольшой список на самом деле был значительно больше, ибо включал в себя многочисленные переиздания, осуществленные с ведома или без ведома автора. В 1923 г. два издательства — «Петрополис» и «Алконост» — выпустили три тома «Стихотворений» Анны Ахматовой[15]. Книги печатались в Берлине. Из-за ужесточавшейся политики советской власти в области культуры, после массовой высылки интеллигенции из страны в 1922–1923 гг. большая часть тиражей книг, выпущенных в Берлине русскими издательствами, не была допущена в Россию. Тем не менее, как следует из записей П.Н. Лукницкого, и в 1925 г. все три книги ахматовского трехтомника еще можно было свободно приобрести в Ленинграде[16]. Издание трехтомника и многочисленные переиздания книг свидетельствовали о том, что творчество Ахматовой в 1920-е гг. было востребовано. Продолжалась эпоха признания, славы, полноты женского очарования и счастья. Счастьем — творческой удачей — оборачивались даже любовные неудачи, измены или сомнительный выбор:

Я улыбаться перестала,
Морозный ветер губы студит,
Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.
И эту песню я невольно
Отдам на смех и поруганье,
Затем, что нестерпимо больно
Душе любовное молчанье.
(«Я улыбаться перестала...», 1915 — 1, 226)

От книги к книге менялся герой и адресат любовной лирики Ахматовой, обретала новые черты героиня, и все более мастерским становилось ахматовское умение запечатлеть словом трепетное и неясное состояние души, сложные взаимоотношения, едва формирующееся чувство. Размыш-

ления о поэтическом даре, который определял избранность героини-автора, в стихах сборника «Четки» и в последующих (середины 1910-х — начала 1920-х гг.) возникают все чаще. Ахматова говорит о своей героине как о пишущей стихи женщине, которая именно поэтому занимает особое место в судьбе любимого:

И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет Вам,
Кто стать звенящими поможет
Еще не сказанным словам?..
(«Покорно мне воображенье...», 1913 — 1, 126)

Лишь голос твой поет в моих стихах,
В твоих стихах мое дыханье веет...
(«Не будем пить из одного стакана...», 1913 — 1, 141)

Писание стихов Ахматова все чаще называет пеньем, стихи — песнями, песенками. «Я спою тебе, чтоб ты не плакал, / Песенку о вечере разлук»; «Что, красавица, что, беззаконница, / Разве плохо я тебе пою?»; «В этой жизни я немного видела, / Только пела и ждала...» Муза для нее — сестра, дева с флейтой в руках, сменяющая на жизненном пути деву живую, радующуюся жизни.

Герой — тоже чаще всего поэт, для которого героиня — всего лишь «строка» в его славной биографии. Имена реальных поэтов, к которым обращена ахматовская лирика, известны: это и Н.В. Недоброво, и М.Л. Лозинский, и, разумеется, Гумилев. Позже возникнут стихи и циклы, обращенные к Б. Анрепу, А. Лурье, В. Шилейко, Н. Пунину. Мелькнет образ юного самоубийцы М. Линдеберга, двойника В. Князева, чтобы позже войти в «Поэму без героя». Особое место принадлежит в этом перечне Блоку, к которому в 1914 г. обращены два стихотворения: «Гость» и «Я пришла к поэту в гости...». Последнее было напечатано с посвящением: «Александру Блоку», и легенда-молва объединила для современников и их потомков всех героев-поэтов лирики Ахматовой в один собирательный образ, связав навсегда два самых известных, самых славных имени 1910-х гг.

Продолжалась в книге «Четки» и едва намеченная в «Вечере» линия «исторической живописи» — «Стихи о Петербурге» (1913). Все более точным становился выбор детали, образ раскрывался с помощью нового сравнения или неожиданного наблюдения:

Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук.
Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...
(«Вечером», 1913 — 1, 120)

Герои (адресаты) стихотворений «Все мы бражники здесь, блудницы...» (1913), «В ремешках пенал и книги были...» (1912), «Я пришла к поэту в гости...» (1914) различны и не похожи друг на друга. Противоречив и характер героини, в котором — и тяга к греху, и раскаяние («Протертый коврик под иконой...» (1912), «Исповедь» (1911)), и твердая христианская вера в нравственное начало: «В этой жизни я немного видела, / Только пела и ждала. / Знаю: брата я не ненавидела / И сестры не предала» («Помолись о нищей, о потерянной...», 1912). Образы героев и героинь различны, но в целом разнородные лирические стихи составляют как бы единый любовный роман в стихах.

По двум первым книгам критики стремились определить суть новаторства и своеобразия ахматовской поэтики, на первый взгляд такой прозрачной и бесхитростной. Наиболее глубокий анализ творчества Ахматовой дал Н.В. Недоброво. Он сделал пророческие предсказания относительно дальнейшей ее поэтической судьбы. Главной чертой ахматовской лирики Недоброво назвал «струнную напряженность переживаний и безошибочную меткость острого их выражения». «Напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир человека скипается с внешним миром. Только в таких случаях в стихах Ахматовой возникает зрелище последнего, оттого и картины его не отрешенно пластичны, но пронизаны душевными излучениями, видятся точно глазами тонущего:

Рассветает, и над кузницей
Поднимается дымок.
Ах, со мной, печальной узницей,
Ты опять побыть не смог»[17].

Признавая, что Ахматова — мастер изображения «несчастной любви», Недоброво видит в этой теме особую ахматовскую сущность: Любовь в русской культуре до сих пор говорила о себе как бы от лица мужчины с его тоской по вечной женственности. В поэзии Ахматовой впервые заговорила женщина, стремящаяся к идеалу «вечномужественности», пытающаяся соотнести с этим идеалом каждый мужской образ. «Это ли "несчастная любовь"?»[18] «Голосоведение» Ахматовой — твердое и самоуверенное, самое признание болей и слабостей свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу жесткую, жестокую, а не слезливую, «и уж явно господствующую, а не угнетенную»[19].

Печатая свою статью, написанную весной 1914 г., уже после начала Первой мировой войны, в 1915 г., Недоброво делает приписку — высказывает догадку-пророчество, что именно стихи Ахматовой окажутся в исторической перспективе верным постижением главного в настоящем времени: «Еще недавно, созерцая происходящие в России события, мы с гордостью говорили: "Это — история". Ахматовские стихи показывают "биографию" тех людей, которые делают историю»[20].

Второе предсказание Недоброво связано с тем, что он, так же как в свое время Чудовский, уловил в творчестве Ахматовой, помимо лиризма,

другую, не лирическую струю (назовем ее современными терминами «историзм», «эпическое начало») — на этот раз в белых стихах «В то время я гостила на земле...» (1913): «У этого стиха не та душа, что у лирического стиха Ахматовой». Критик предсказывает, что поэту предстоит решать и «не лирические задачи» — «в поэме, в повести, в драме». И далее следует чрезвычайно прозорливое утверждение критика, что «такой сильный поэт, как Анна Ахматова», пойдет по пути, указанному поэтам Пушкиным, то есть по пути историзма, реализма, гражданственности.

Очень скоро все пророчества Недоброво начали сбываться. Стихами о Первой мировой войне, написанными летом 1914 г., властно войдет в поэзию Ахматовой тема судьбы России. Эпические отрывки перерастут в эпические циклы и поэмы, в которых отразится время и судьба поколения. Пушкинский завет и закон сохранять независимость в период гонений и несправедливого суда «толпы» станет для Ахматовой главной опорой.

«Некалендарный двадцатый век» в жизни и творчестве Ахматовой начался одновременно с трагическими событиями в судьбе страны. 19 июля (по старому стилю, 1 августа по новому) 1914 г. Германия объявила России войну. На следующее утро был обнародован «Высочайший манифест». Ближний круг Ахматовой встретил вступление России в мировую войну по разному. Гумилев — как возможность приобщиться к героическому, утвердить свою мужественность и доблесть в битве во имя России. Ахматова — как личную трагедию (по ее словам, «вся жизнь вдребезги»). Гумилев, студент, добровольцем пошедший в армию, зачислен вольноопределяющимся в Гвардейский запасной кавалерийский полк. Ахматова провожает Гумилева на фронт («Помнишь, мы были с тобою в Польше?..»). Брак Гумилева и Ахматовой, почти распавшийся к 1914 г., оказался как бы вновь скрепленным перед лицом опасности для страны:

Будем вместе, милый, вместе.
Знают все, что мы родные
<...>

А теперь пора такая,
Страшный год и страшный город.
Как же можно разлучиться
Мне с тобой, тебе со мной?
(«Будем вместе, милый, вместе...», 1915 — 1, 236)

25 января 1915 г. Анна Ахматова в Петрограде выступает на вечере «Писатели — воинам» в Александровском зале Петроградской городской думы — вместе с Блоком, Северянином, Кузминым, Мандельштамом, Сологубом и другими поэтами. Она читает на этом вечере военные стихи Гумилева.

В конце января 1915 г. Гумилев ненадолго приехал с фронта в Петроград, — в его присутствии в доме М.Л. Лозинского Ахматова прочитала только что законченную поэму «У самого моря». Об этой поэме Ахматова

многократно говорила, что она очень нравилась Гумилеву. О ней, тогда еще не оконченной, он писал еще в октябре 1914 г.: «...Я начинаю чувствовать, что я подходящий муж для женщины, которая "собирала французские пули, как мы собирали грибы и чернику". Эта цитата заставляет меня напомнить тебе о твоем обещании быстро дописать твою поэму и прислать ее мне. Право, я по ней скучаю». И добавлял: «...Вам совершенно не надо беспокоиться, если обо мне не будет известий. Трое вольноопределяющихся знают твой адрес, и если со мной что-нибудь случится, напишут тебе немедленно. <...> Целую тебя, моя дорогая Аничка, а также маму, Леву и всех. <...> Твой Коля»[21]. Переписываются два поэта, Ахматова посылает мужу на фронт свои новые стихи.

В письмо от 16 июля 1915 г. она вложила два стихотворения — «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» и «Не хулил меня, не славил...». Отзыв о них Гумилева знаменателен — это и разбор техники стихописания, и признание масштаба таланта поэта Анны Ахматовой, и легкий оттенок недоумения — в стихах появилась новая интонация, новое жизненное наполнение. Они посвящены другому, не известному ему адресату: художнику, воину, поэту, «лихому ярославцу» Борису Васильевичу Анрепу. Тема Бориса Анрепа вводит в поэзию Анны Ахматовой и совершенно новое описание возникающего великого чувства любви, и точные реалии предреволюционной смуты в России, и проблемы эмиграции и гражданского выбора:

А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь, —
Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный.

(«Ведь где-то есть простая жизнь и свет...», 1915 — 1, 238)

Стихотворение написано 23 июня 1915 г., но в нем уже предугадываются будущие драматические события, с которыми Анна Ахматова столкнется раньше других, — в своих личных отношениях с Анрепом, европейцем, убежденным поклонником упорядоченного строя жизни, свойственного Франции и особенно Англии, где он жил с 1908 г. И Ахматова дает единственно возможный для нее ответ: «Но ни на что не променяем...»

Новая эпоха в творчестве Анны Ахматовой ознаменована стихами о России, о зарождающейся всепоглощающей любви, о Боге. В июне 1916 г. об этой новой Ахматовой написал Мандельштам — в статье «О современной поэзии (К выходу "Альманаха Муз")»: «...Для Ахматовой настала иная пора. В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед жены. Помните: "смиренная, одетая убого, но ви-

дом величавая жена". Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России». Мандельштам отмечает сочетание в поэзии Ахматовой «тончайшего психологизма (школа Анненского) с песенным ладом», утверждает, что «психологический узор в ахматовской песне так же естественен, как прожилки кленового листа:

И в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней...»[22]

Статья Мандельштама не была напечатана. Ахматова познакомилась с нею много позже, когда Н.Я. Мандельштам показала ей не разобранные бумаги погибшего поэта, — см. об этом в стихотворении Ахматовой от 5 июля 1957 г.: «Я над ними склонюсь, как над чашей...» 15 января 1916 г. Б.М. Эйхенбаум, в недалеком будущем автор блестящих работ о творчестве Анны Ахматовой, пишет после посещения дома Гумилевых в Царском Селе о новых стихах Ахматовой, что они «гораздо дальше "Четок", в самую глубь»[23].

В.М. Жирмунский на основании стихов 1914—1916 гг. в статье «Преодолевшие символизм» назвал Ахматову «наиболее значительным поэтом молодого поколения»[24]. Осознавая наступление нового этапа в своем творчестве, Ахматова начинает составлять свою новую книгу — «Белая стая», которая должна была выйти в издательстве «Гиперборей». Заботу о книге — ее составе и композиции — взял на себя друг и глава издательства М.Л. Лозинский. Работа продолжалась почти весь 1917 г., с января по август. В архиве Лозинского — несколько писем Ахматовой к нему о разных стадиях их совместной работы[25].

В результате тщательного отбора стихов «Белая стая» получилась книгой о Времени и о Памяти — о прошлом, «которое над сердцем власть теряет», о мгновении, когда поэт ощущает себя Хранителем уже свершившегося и ставшего историей и Сеятелем — для еще предстоящего — будущего:

Я только сею. Собирать
Придут другие. Что же!
И жниц ликующую рать
Благослови, о Боже!
(«Песня о песне...», 1916 — 1, 264)

Книга «Белая стая» подводит итоги: «Вместо мудрости — опытность, пресное / Неутоляющее питье...» Ушла Муза, тяжела любовная память, слава представляется «бесславной», хочется выпить такой отравы, «чтобы сделалась я немой». На этом фоне горького прошлого — дороже и прекрасней то, что есть в настоящем: новая предпесенная тревога, «прохладный день / В чудесном городе Петровом», молитва и ожидание встречи с новой любовью: «Все обещало мне его...» И утверждение, что прекрасны

«царскосельская статуя», «золотой Бахчисарай», Павловск, в котором человек испытывает блаженство и ликованье. Второй раздел книги «Белая стая» завершается заявлением: «Я счастлива».

Третий раздел книги начинается стихами, где звучит тема ранней смерти и любовной печали, «которой царь Давид / По-царски одарил тысячелетья». Изменилась Муза поэта в новых условиях народного бедствия — она теперь «...в дырявом платке / Протяжно поет и уныло. / В жестокой и юной тоске / Ее чудотворная сила». Эта Муза как будто пришла из слепневского лета, когда, после объявления войны, по словам Ахматовой, «завыли бабы по деревням». Мотивами войны проникнуты стихотворения «Пахнет гарью. Четыре недели...» (1914), «Можжевельника запах сладкий...» (1914), «Тот голос, с тишиной великой споря...» (1917), «Мы не умеем прощаться...» (1917), «Утешение» (1914), «Молитва» (1915). Даже когда стихи «Белой стаи» были не о войне, они все равно звучали отголосками всеобщего горя, беды, потому что были написаны от имени героини, которая уже не светская барышня, а скорее простая деревенская баба-солдатка: «Лучше б мне частушки задорно выкликать, / А тебе на хриплой гармонике играть...» Лучше — чем что? — как бы подразумевается вопрос. Ответ: лучше жить жизнью простого народа, чем той, какой жила героиня ранее, до лета 1914-го: «И больше нет ни слез, ни оправданий». Иные, чем прежде, образы возникают в ахматовских стихах: это умерший ребенок, оплакиваемый матерью; мертвая возлюбленная, о которой тоскует герой; некий умирающий, которого надо простить перед его смертью; прозорливец, предсказывающий «Христовой невесте» одиночество, нищету и блаженную кончину; мать, прощающаяся перед смертью с любимым сыном: «Буду тихо на погосте / Под доской дубовой спать...»

Вслед за этими стихами в книге помещены совсем другие по тональности — стихи, где героиня говорит от имени своей страны, от имени всех православных, от имени своих новгородских предков. Она осуждает предавшего Россию: «Высокомерьем дух твой помрачен...» (1917). Она пытается взять на себя часть страданий, уготованных народу, готова принести себя в жертву. Вершина этого раздела — стихотворение «Памяти 19 июля 1914» (1916):

Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в час один:
Короткое уже кончалось лето,
Дымилось тело вспаханных равнин.

Вдруг запестрела тихая дорога,
Плач полетел, серебряно звеня...
Закрыв лицо, я умоляла Бога
До первой битвы умертвить меня.

Из памяти, как груз, отныне лишний,
Исчезли тени песен и страстей.

Ей — опустевшей — приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозовых вестей.
(1, 269)

На фоне трагических событий в судьбе страны новое звучание получает тема любви. Герой — любящий и тревожный, он ищет любимую, радуется ей: «Здесь она, здесь свет веселый / Серых звезд — ее очей». Любимая — простая, ласковая, радостно ожидающая счастья: «Сюда ко мне поближе сядь, / Гляди веселыми глазами: / Вот эта синяя тетрадь / С моими детскими стихами». Она готова посвятить любимому всю жизнь: «Все тебе: и молитва дневная, / И бессонницы млеющий жар, / И стихов моих белая стая, / И очей моих синий пожар...». Это стихи о счастье, о любви, о весне: «Как от блеска дивной ризы, / Стало в горнице светло». И все же — счастья не получается: слишком большой и горький жизненный опыт за плечами героини: «Прости, прости, что за тебя / Я слишком многих принимала...»; «Нет, царевич, я не та, / Кем меня ты видеть хочешь, / И давно мои уста / Не целуют, а пророчат». Всеведение не приносит счастья. Героиня может дать совет другим, — но этот совет не по поводу любовных коллизий, а по поводу славы, этой невеселой замены женского счастья, и он горек:

Славы хочешь? — у меня
Попроси тогда совета.
Только это — западня,
Где ни радости, ни света.
(«Нет, царевич, я не та...», 1915 — 1, 239)

Любовь, любимый — «награда / За годы боли и труда», он будет Ангелом, хранящим героиню, но он и нереален, как Ангел, он — воспоминание о счастье и ожидание счастья, но не само счастье в настоящем. И героиня вновь во власти памяти и совести — «Уже привыкшая к высоким, чистым звонам, / Уже судимая не по земным законам...»

Анна Ахматова любила свою книгу «Белая стая», вышедшую «при еще более грозных обстоятельствах, чем “Четки”», — в сентябре 1917 г. «Если “Четки” опоздали, “Белая стая” прилетела просто к шапочному разбору. Транспорт замирал — книгу было нельзя послать даже в Москву, она вся разошлась в Петрограде. Бумага грубая — почти картон. Журналы закрывались, газеты тоже. Поэтому, в отличие от “Четок”, у “Белой стаи” не было шумной прессы. Голод и разруха росли с каждым днем. Как ни странно, ныне все эти обстоятельства не учитываются, и принято считать, что “Белая стая” имела меньше успеха, чем “Четки”. Через год Михайлов (“Прометей”) купил у меня право на II-е изд<ание>. Это было в 1918 году, в уже совсем голодном и полупустом Петербурге»[26].

Впрочем, несколько статей о «Белой стае» все же появились. В 1918 г. В. Гиппиус впервые открывает удивительную особенность небольших по размеру лирических стихотворений Ахматовой — их родство с формой ро-

мана. Он называет их «повестями-миниатюрами», где в немногих строках рассказана драма. Такие миниатюры были уже в первой книге — «рассказ о сероглазой дочке и убитом короле и рассказ о прощании у ворот». Один из романов-миниатюр — «Как велит простая учтивость...» (1913). В двенадцати строках — трагедия десяти лет, развязанная в одном кратком событии, взгляде, слове. Еще один роман, в котором «больше действующих лиц и фон более гибок и четок», — «Там тень моя осталась и тоскует...» (1917). «И мне думается, что в поразительном своеобразии, в бесспорной своевременности такого романа — разгадка *хорошего* успеха Ахматовой». «Чистая лирика», которая преобладает в «Белой стае», также кажется «разрозненными страницами какого-то одного романа». В ахматовских миниатюрах — искреннее отображение души поэта и душ ее современников, быта и природы. Соединение всего этого в одной картине дает поразительные результаты, и лиризм Ахматовой в «Белой стае», развиваясь и расширяясь, «углубляется до религиозного чувства родины»[27].

О книге «Белая стая» написал поэт С.Л. Рафалович: «...Узкий круг любовных мотивов в лирике Ахматовой расширяется, в малом отражении проглядывает великое. И тогда личность адекватна божеству, миг — вечности, и каждый уголок земли — вселенной». Тайна и масштаб таланта и всей личности Ахматовой «сделали возможным чудо претворения малого в великое и привели ее от влюбленностей к познанию большой любви, от того или другого случайного встречного к человеку, от родной деревни или родного города — к России»[28].

Февральская революция в творчества Ахматовой заняла куда меньшее место, чем Первая мировая война. В «ближнем кругу» Ахматовой не было приверженцев республиканских и антимонархических идей. П.Н. Лукницкий записал в дневнике несколько рассказов Ахматовой о тех днях в Петрограде:

«25 февраля 1917 года (по ст. ст.) АА провела день так: утром поехала на Петербургскую сторону к портнихе узнать относительно своего платья. Хотела на извозчике поехать домой (на Выборгскую сторону). Извозчик попался старик... отвечал: "Я, барыня, туда не поеду... На мосту стреляют, а у меня..."» (1, 96). Домой на Выборгскую — это значит в квартиру Срезневских — Вячеслава Вячеславовича и Валерии Сергеевны, где жила Ахматова, начиная с 1916 г. (дом Анны Ивановны Гумилевой в Царском Селе был продан весной 1916 г., своего жилья у Анны Ахматовой в Петербурге не было).

В тот же день Ахматова была вместе с Б. Анрепом на генеральной репетиции "Маскарада" Лермонтова в Александринском театре. После спектакля они стояли на Невском, "а конница лавой неслась по мостовой". Находившийся в это время в Петрограде Гумилев отнесся к февральским событиям еще более равнодушно. 26 или 28 февраля он позвонил АА по телефону. Сказал: "Здесь цепи, пройти нельзя, а потому я сейчас поеду в Окуловку..." Он очень об этом спокойно сказал — безразлично...» (1, 97). В Окуловке Новгородской губернии был расквартирован его полк.

Об этом же времени в воспоминаниях об Ахматовой рассказывал Борис Анреп: «Революция Керенского. Улицы Петрограда полны народа. Кое-где слышны редкие выстрелы. Железнодорожное сообщение остановлено»[29]. Мартом 1917 г. помечено в ахматовской книге «Подорожник» стихотворение, посвященное Анрепу:

По твердому гребню сугроба
В твой белый, таинственный дом
Такие притихшие оба
В молчании нежном идем.
И слаще всех песен пропетых
Мне этот исполненный сон,
Качание веток задетых
И шпор твоих легонький звон.
(«По твердому гребню сугроба...», 1917 — 1, 296)

Это было стихотворение о счастье.

Анреп отбыл из России в Лондон «с первым поездом» после «революции Керенского». 15 марта 1917 г. уехал в Лондон Гумилев. К этому времени он был уже прапорщиком, прикомандированным к 4-му уланскому харьковскому полку, хотя и числился в 5-м гусарском полку. Он был награжден тремя боевыми наградами — двумя «Георгиями» и орденом св. Станислава с мечами и бантами. Хотел перевестись в русский экспедиционный корпус, чтобы попасть на Салоникский фронт. Между супругами — дружеские отношения, творческое общение и предоставление друг другу полной свободы личной жизни. Впрочем, когда Гумилев, после трех месяцев жизни в Лондоне, отправился в Париж, где должен был поступить в распоряжение парижского наместника Временного правительства, — он пишет Ахматовой: «Через месяц, наверно, выяснится, насколько мое положение здесь прочно. Тогда можно будет подумать и о твоем приезде сюда, конечно, если ты сама его захочешь»[30].

Это было написано в октябре 1917 г. Вскоре произошла Октябрьская революция, план заграничной поездки Анны не осуществился.

Октябрьская революция была воспринята в кругу Ахматовой-Гумилева как продолжение хаоса, в который ввергла страну Февральская революция. Одно из стихотворений книги «Подорожник» отражает впечатления Ахматовой от народных волнений лета 1917 г.:

И целый день, своих пугаясь стонов,
В тоске смертельной мечется толпа,
А за рекой на траурных знаменах
Зловещие смеются черепа.
Вот для чего я пела и мечтала,
Мне сердце разорвали пополам,
Как после залпа сразу тихо стало,
Смерть выслала дозорных по домам.
(«И целый день, своих пугаясь стонов...», 1917 — 1, 314)

Об этом хаосе, а также о несостоявшихся планах поездки в Париж, Ахматова пишет 16 августа 1917 г. М.Л. Лозинскому: «Сегодня я получила письмо от Вали Срезневской, кот<орое> начинается так: опять, кажется, назрела резня. От таких новостей все делается постылым. <...> Буду ли я в Париже или в Бежецке, эта зима представляется мне одинаково неприятной. Единственное место, где я дышала вольно, был Петербург. Но с тех пор, как там завели обычай ежемесячно поливать мостовую кровью сограждан, и он потерял некоторую часть своей прелести в моих глазах»[31].

В стихах этого времени — мечта о поездке к любимому за границу («Просыпаться на рассвете...») и торжественный отказ от этой мечты, окрашенный сознанием исторической миссии поэта в годину бедствий родины — «Когда в тоске самоубийства...» Дата этого стихотворения — осень 1917 г., Петербург, и, возможно, его содержание связано и с мечтой встретиться с Анрепом, и с приглашением Гумилева в Париж.

Стихотворение «Когда в тоске самоубийства...» (1917), особенно в его укороченном варианте из 12 строк «Мне голос был. Он звал утешно...», стало одним из самых знаменитых ахматовских стихотворений революционной поры. Знал его наизусть и Александр Блок, читавший его многим своим собеседникам, восхищаясь скупой точностью переданного поэтом жеста: «Руками я замкнула слух».

Изображение послереволюционной действительности в стихах Ахматовой конца 1910-х — начала 1920-х гг. — мрачно: новый век «к самой черной прикоснулся язве, / Но исцелить ее не мог». На этом фоне пронзительно остро звучат строки, обращенные к уехавшим друзьям — «лебедям»:

И вот одна осталась я
Считать пустые дни.
О вольные мои друзья.
О лебеди мои!

И песней я не скличу вас,
Слезами не верну,
Но вечером в печальный час
В молитве помяну...

(«И вот одна осталась я...», 1917 — 1, 319)

Отзывов о книге «Подорожник» было немного[32], но среди них есть замечательные. Так, 26 апреля 1921 г. Ахматовой написала не знакомая с нею лично Марина Цветаева:

«Дорогая Анна Андреевна!

Так много нужно сказать — и так мало времени! Спасибо за очередное счастье в моей жизни — “Подорожник”. Не расстаюсь... <...> Ах, как я Вас люблю, и как я Вам радуюсь, и как мне больно за Вас, и высоко от Вас! — Если бы были журналы, какую бы я статью о Вас написала! — Журналы — статью — смеюсь! — Небесный пожар!

Вы мой самый любимый поэт, я когда-то — давным-давно — лет шесть тому назад — видела Вас во сне, — Вашу будущую книгу: темно-зеленую,

сафьянную, с серебром, — "Словеса золотые", — какое-то древнее колдовство, вроде молитвы (вернее — обратное!) — и — проснувшись — я знала, что Вы ее напишете. <...>

Я понимаю каждое Ваше слово: весь полет, всю тяжесть. "И шпор твоих *легонький* звон", — это нежнее всего, что сказано о любви.

И это внезапное — дико встающее — *зрительно* дикое "ярославец". — Какая Русь!

Напишу Вам о книге еще.

Как я рада им всем трем — таким беззащитным и маленьким! Четки — Белая стая — Подорожник. Какая легкая ноша — с собой! Почти что горстка пепла»[33].

Ко времени выхода книги «Подорожник» творчеством Ахматовой стали интересоваться крупнейшие литературоведы, исследователи поэзии как в России, так и за рубежом. Но возникли и «опасные» повороты темы — в сопоставлениях поэтики Ахматовой и современных советских поэтов-новаторов. Одной из наиболее известных была написанная незадолго до выхода «Подорожника» статья К.И. Чуковского «Ахматова и Маяковский»[34]. В докладах на эту тему и в напечатанной статье критик противопоставлял «две России» — двух поэтов, две поэтические индивидуальности, отражающие прошлое и будущее русской культуры. Ахматова была зачислена в «прошлое».

Б.М. Эйхенбаум обнаружил в «Подорожнике» «сложный лирический роман, вернее — новую главу этого романа, начатого еще в книгах "Четки" и "Белая стая": "Мотив несчастной любви завершен, — на смену ему выступает мотив загадочной, суровой любви». Появляется новый герой — «Высокий, / Как юный орел, темноглазый». Прежний герой «Четок» и «Белой стаи» теперь осужден Ахматовой как «отступник» и «пленник чужой». Эйхенбаум, как Чуковский, сравнивает Ахматову с Маяковским, но не противопоставляет их как «две России», а объединяет как новаторов: «В пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью. В этом смысле она — не менее революционное в искусстве явление, чем Маяковский. С разных сторон и разными приемами они ликвидируют изношенные, дурные традиции»[35].

Анна Ахматова высоко оценивала работы о ней начала 1920-х гг., серьезные и благожелательные. Однако именно в самой их глубине и серьезности она позже отыскивала одну из причин будущего *остракизма* по отношению к ней со стороны официального литературного и партийного начальства. В набросках автобиографической прозы она писала: «Что касается начала 20-х годов (так называемый НЭП), то после того, как К. Чуковский противопоставил меня Маяковскому ("Две России"), В. Виноградов написал известную статью "Стилистика Ахматовой", Б.М. Эйхенбаум — целую книгу (1922), моими стихами занимались формалисты, о них читали доклады и т. д. Все это действительно (как, впрочем, все в моей жизни) кончилось довольно печально. В 1925 г. ЦК вынес постановление (не опублик<ованное> в печати) об изъятии меня из обращения. Уже готовый двухтомник — ("Петроград" Гессена) был запрещен, и меня пере-

стали печатать» (5, 97). Такого постановления ЦК не обнаружено, но период первого *остракизма* начался именно в это время.

Пятый сборник стихов Анны Ахматовой «Anno Domini MCMXXI» («От рождества Христова 1921») вышел в 1922 г. Уже заглавие указывало, что речь в книге пойдет о 1921 годе. Что же происходило в этом году в жизни Анны Ахматовой и в жизни России?

Важнейшие для Ахматовой события 1921 г. — смерть Блока, арест и расстрел Гумилева. В том же году она узнала, что два года назад умер Недоброво, а в 1920-м г. умер ее брат Андрей. Брат Виктор пропал без вести и также считался в семье погибшим.

Стихотворения, написанные в 1921 г., Ахматова при публикации демонстративно пометила этой датой: «1921» под каждым. В новом, расширенном издании «Anno Domini» они почти целиком составили первый раздел. Второй — «Голос памяти» — получил эпиграф из стихотворения Гумилева «Пьяный дервиш»: «Мир — лишь луч от лика друга / Все иное — тень его». И в этом разделе шесть стихотворений были написаны в 1921 г. Под пятью из них стояла дата: «1921», под одним — дата, явно ложная, — «1914»:

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять...
(«Не бывать тебе в живых...» — 1, 355)

Датировка 1914-м годом как бы адресовала стихотворение павшим на полях сражений мировой войны. Позже Ахматова восстановила дату по старому стилю «16 августа 1921 (вагон)». О гибели Гумилева, последовавшей 25 августа, она узнала, по ее словам, 1 сентября (нового стиля), таким образом, дата «16 августа» намекала на некое предчувствие, предсказание гибели. Под эпиграфом «Мир — лишь луч от лика друга...» ко второму разделу книги «Anno Domini» была поставлена полная подпись: «Н. Гумилев».

В книге был перепечатан почти в полном составе «Подорожник» с эпиграфом из «Посвящения» к «Полтаве»: «Узнай, по крайней мере, звуки, / Когда-то милые тебе. Пушкин». Это второе, дополненное, издание «Anno Domini» составило третий том собрания стихотворений Анны Ахматовой. Эпиграф из Тютчева — «В те баснословные года...» — говорил о том, что именно история, «баснословные года» в жизни России стали главным содержанием книги. Поскольку начало тютчевского стихотворения было отброшено — «Я знал ее еще тогда...», то строка эпиграфа указывала на посвященность книги *времени*, которое будет потомками названо «баснословными годами». Второе издание книги включало стихи, большинство которых еще не публиковалось в России: «И мы забыли навсегда...» (1920), «Видел я тот венец златокованый...» (1922), «Бежецк» (1921), «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922), «Ангел, три года хранивший меня...» (1922), «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...» (1922), «Причитание» (1922).

В условиях ужесточающейся политики партии и правительства в области культуры это было сочтено тяжким проступком. Лист с двумя первыми стихотворениями — «Согражданам» и «Видел я тот венец златокованый...» — цензурой был вырезан почти изо всех экземпляров берлинского тиража. Оба стихотворения — отчетливо политические. Первое — говорило о жизни «в столице дикой», где «уж ветер смерти сердце студит», и «в кругу кровавом день и ночь / Долит жестокая истома». Живущие в этом «кругу кровавом» избрали родину, «город свой», а не «крылатую свободу». Они умрут, и прекрасный град Петра будет им «невольным памятником». Второе стихотворение написано как бы от лица казненного Гумилева, передающего Ахматовой эстафету — свой терновый венец.

Стихи Анны Ахматовой начала 1920-х гг. исполнены высокой и торжественной гармонии. Сюжетная их основа несколько затенена, укрыта этой торжественностью, это стихи для посвященных — тех, кто знает не только личные интимные переживания автора, но и связь их с историческими судьбами России, с трагедией отдельных, лучших ее сограждан. Пример тому — рождественское стихотворение «Бежецк». Северный зимний город готовится к светлому празднику Рождества. Но для автора этот праздник напоминает о прошлом, и эта память страшна: «Там строгая память, такая скупая теперь, / Свои терема мне открыла с глубоким поклоном; / Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь... / И город был полон веселым рождественским звоном».

Почему дверь памяти — «страшная дверь»? Автор дает два намека: дату под стихотворением — «26 декабря 1921 г.» и строку в первой строфе о Бежецке: «Там милого сына цветут васильковые очи». Знающий судьбу автора читатель, сопоставив, расшифрует, что стихотворение посвящено памяти казненного Гумилева и посещению оставшегося сиротой их маленького сына, с которым мать проводит Рождество, первое в их жизни после гибели отца. Ахматова уверенно обращается к сознанию посвященного читателя, потому что ее судьба и судьба Гумилева — это отныне не частные судьбы, а «баснословные года» в истории России, которая вручила ей однажды лучшего из своих сыновей. Теперь он, казненный, оставил ее «за себя заложницей в неволе / Всей земной непоправимой боли».

Любовная тема стихов Анны Ахматовой 1920-х гг. сложна: это многие временные пласты памяти, воспоминания с разными оттенками — доброжелательности, признательности, нежности. Чувства любви и дружбы нераздельны. Адресатов несколько, но их объединяет то, что все они — в прошлом:

Заболеть бы как следует, в жгучем бреду
Повстречаться со всеми опять,
В полном ветра и солнца приморском саду
По широким аллеям гулять.

Даже мертвые нынче согласны прийти,
И изгнанники в доме моем.

Ты ребенка за ручку ко мне приведи,
Так давно я скучаю о нем.

Буду с милыми есть голубой виноград,
Буду пить ледяное вино
И глядеть, как струится седой водопад
На кремнистое влажное дно.
(«Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...» — I, 388)

Это обращение к мертвым и изгнанникам написано весной 1922 г. Настоящее у любви тоже есть, — но предмет ее выбран как бы по контрасту с прошлым: «Мне не надо больше обреченных — / Пленников, заложников, рабов, / Только с милым мне и непреклонным / Буду я делить и хлеб и кров». Этот выбор не принес счастья. В стихи входит сниженно-бытовая лексика семейной повседневности: «А обидишь словом бешеным...», «Этот самый скучный довод / Черной ревности твоей», «Тебе покорной? Ты сошел с ума!», «Мне муж — палач, а дом его — тюрьма». Над одним из подобных стихотворений о настоящем проставлено посвящение: В.К. Шилейко. Владимир (Вольдемар) Казимирович Шилейко был вторым мужем Анны Ахматовой. Их брак был заключен в 1918 г., сразу после официального развода с Гумилевым. В.К. Шилейко — ученый-востоковед, специалист по клинописным языкам, поэт, член Цеха поэтов — был известен как своей гениальностью, так и крайне тяжелым характером. «Но видишь ли, ведь я пришла сама», — написала Ахматова о своем новом браке, исполненная жертвенности и не свойственного ей смирения. С Шилейко она соглашалась покинуть любимый Петроград и переехать в Москву, даже некоторое время жила там («Переулочек, переул... / Горло петелькой затянул...»). Она официально взяла его фамилию. Жила в его служебных неуютных и холодных квартирах — в левом флигеле «Фонтанного Дома», в Мраморном дворце. В 1922 г. этот брак распался (формально развод был оформлен лишь в июне 1926 г.) — у Шилейко появилась любимая женщина в Москве, куда он часто ездил по делам службы. В жизни Анны Ахматовой, после краткой вспышки прежнего интереса к Артуру Сергеевичу Лурье, композитору, комиссару, активному стороннику новаторской авангардной музыки, для которого она в декабре 1921 г. написала либретто «Снежная маска» по Блоку («Может быть, Дягилев поставит в Париже»), — появился новый предмет глубокого увлечения. Это был прежний дальний знакомый по Царскому Селу и кругу «Аполлона», искусствовед Николай Николаевич Пунин. Гражданский брак с Пуниным продолжался до конца 1930-х гг., дружба — до его ареста в 1949-м и смерти в лагере Абезь.

В дневнике П.Н. Лукницкого есть запись о материальном положении Ахматовой в 1920-е гг. В 1924 г., с апреля по октябрь, она напечатала только два стихотворения в журнале «Русский современник», — «Больше нигде ничего не зарабатывала. Жила на иждивении Вольдемара Казимировича Шилейко» (I, 20). В 1920–1921 гг. для заработка пыталась служить — в библиотеке Агрономического института, от которого получила на время «ка-

зенную квартиру» на улице Сергиевской, дом 7. Небольшие деньги в валюте поступали за берлинские издания, например 10 фунтов стерлингов в октябре 1923 г. или «три червонца» от американской благотворительной организации АРА. 60 рублей ежемесячно приходили из КУБУЧ (Комиссия по улучшению быта ученых), из них 25 рублей она отправляла сыну в Бежецк. До 1926 г. — столько же — посылала матери, сообщив ей, что это ее пенсия; и Инна Эразмовна часто выговаривала дочери за задержку высылки денег. А денег катастрофически не хватало. Иногда не хватало даже на билет в трамвае. Не было теплого пальто — «она надевает какую-то фуфайку "под низ", а сверху легонькую кофточку»[36]. В 1923 г. Анна Ахматова попыталась заняться литературоведческой работой. Вместе с Чуковским она «редактирует» Некрасова, — они отбирают тексты для «народного издания» — «избранного», причем мнения у них полностью совпадают, но комментарии, сделанные Ахматовой, Чуковского не устроили. 14 мая 1923 г. он записывает: «Я показал ей мои поправки в ее примечаниях к Некрасову. Примечания, по-моему, никуда не годятся»[37].

Первый литературоведческий опыт был неудачным, но очень скоро Ахматова займется литературоведением с увлечением и блестящими результатами. Это произойдет после прихода к ней в декабре 1924 г. молодого писателя Павла Николаевича Лукницкого, энтузиаста, собирающего материалы для биографии Гумилева. Она увлеклась этой работой: по собственным словам, отдала ей шесть лет жизни, позволила молодому собирателю копировать рукописи, диктовала даты биографии Гумилева, рассказывала о его произведениях, книгах, интересах. А сама все больше увлекалась сравнительно-историческим литературоведением — сопоставительным анализом поэзии Гумилева и французских поэтов, которых он так любил в юности, отыскивала истоки образов поэзии Гумилева в произведениях Анненского и Бодлера, Гомера и Ницше.

Постепенно Ахматова начала ставить перед Лукницким и перед собой не только собирательские, но и творческие задачи. Ее увлекла возможность проследить в творчестве Гумилева биографическое начало — определить, какие стихи посвящены ей, какие обращены к другим адресатам и к кому. Примерно с апреля 1925 г. Ахматова начала «намечать линии творчества» Гумилева, изучать развитие в его поэзии отдельных тем, — например, темы смерти. В мае 1925 г. Лукницкий впервые записал задание Ахматовой: изучить влияние Ницше на Гумилева. Ахматова сравнивала стихи Гумилева и Бодлера, размышляла о том, как менялось отношение Гумилева к поэзии Бодлера на протяжении его недолгого творческого пути: раннее увлечение бодлеровской экзотикой сменилось позже интересом к более глубоким темам, переводы стихов Бодлера оказали влияние на собственное поэтическое творчество Гумилева, — она находила это влияние в стихотворениях «Память», «Канцона», «Заблудившийся трамвай».

К ноябрю 1925 г. «сравнительное литературоведение» необычайно увлекает Ахматову. Она сопоставляет Бодлера и Анненского, переводы Анненского и Гумилева, Анненского и Мериме. Почти столь же подробно, как Бодлера, она изучает Ронсара и отыскивает его влияние в стихах Гу-

милева «К синей звезде». Среди творческих периодов Гумилева выделяет «французского Гумилева», затем период обращения к теме Руси-России — стихи сборника «Костер»: «Змей», «Мужик», «Андрей Рублев». Ахматова находит тему Руси и в более поздних стихах Гумилева, «отблески» этой темы — в цикле «К синей звезде», «тени от тени этого» — в «Шатре», различает Русь истинно православную, народную — и Русь «фарфоровую», какую мы видим в балете, Русь «Конька-горбунка». Замечания Ахматовой, и тонкие, и верные, в то же время были глубоко субъективными, пропущенными «через себя», сопоставленными с собственными поисками. Однако задуманные Ахматовой статьи — о Гумилеве, о Гумилеве и Анненском, Гумилеве и французских поэтах — написаны ею так и не были. В январе 1926 г. Анна Ахматова показала наметки своих будущих статей об Анненском и Гумилеве В.К. Шилейко, самому строгому в те поры ее судье. «Когда вам пришлют горностаевую мантию из Оксфордского университета, помяните меня в своих молитвах!» — смеясь сказал ей Шилейко. Слова его относительно Оксфордского университета оказались пророческими.

Вплоть до последних лет жизни Ахматова не оставляла мысли продолжить работу над анализом поэзии Гумилева. В поздних мемуарных и литературоведческих эссе Ахматовой — материалы незаконченной статьи о Гумилеве «Непрочитанный поэт».

В середине 1920-х гг. Ахматова всерьез занялась изучением творчества Пушкина. Сначала это было внимательное *медленное чтение.* Как свидетельствуют записи Лукницкого, она стремилась проследить развитие Пушкина-поэта от «Руслана и Людмилы» к «Полтаве», задавала себе вопрос: «Нет ли в описании Полтавского боя влияния карамзинского описания этого боя?» (II, 33) Ахматова включилась в увлекательную игру — отыскивание параллельных образов у Пушкина и Шенье, Баратынского и Шенье, Пушкина и Парни. Она анализирует степень влияния Шенье на Пушкина, утверждает его самостоятельность и право на заимствование: «Пушкин делает всегда лучше. Он гениально схватывает все недостатки Шенье и их отбрасывает, не пользуясь ими для своих стихов. Стихи Шенье он вводит в исправленном виде в свои» (II, 134). В мае 1926 г. Ахматова впервые поделилась своими наблюдениями о Пушкине и Шенье с пушкинистом П.Е. Щеголевым — «П.Е. подтвердил правильность суждений АА» (II, 156). В июне 1926 г. Ахматова «все свободное время читает Батюшкова, сравнивает с Пушкиным» (II, 191). Затем так же внимательно читает Державина, Гнедича, Жуковского и отыскивает в их поэзии истоки отдельных пушкинских образов и тем. «“Я не ищу, я нахожу”, — сказал Пикассо в письме в этом году. Так вот, Пушкин не ищет. Он всегда только находит. И когда он подражает — он делает лучше того, кому подражает», — записывает П.Н. Лукницкий ахматовскую мысль (II, 20).

Ахматова делает несколько сообщений о своих разысканиях на заседаниях Пушкинской комиссии; многократно советуется с пушкинистами в Ленинграде и Москве. Чтобы определить степень близости Пушкина к

Байрону, начинает изучать английский язык. Но с публикациями не спешит. Первые работы Ахматовой о Пушкине вышли только в 1930-е гг.[38]

Пушкинисты привлекают Ахматову к участию в подготовке первого академического издания Пушкина. В середине 1930-х гг. ее имя было названо в качестве переводчика, редактора и ученого, делящегося с издателями своими соображениями об источниках тех или иных пушкинских тем и образов, — в книгах «Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты» (М.; Л., 1935), в первых томах двух академических изданий Пушкина (1936 и 1937 гг.). Ей поручают переводить сначала английские, затем французские тексты. Кроме того, она исправляет и редактирует переводы, сделанные до нее, предлагает свою интерпретацию фактов биографии великого поэта. Исследование творчества и биографии Пушкина на всю жизнь стало любимым делом Анны Ахматовой, делом глубоко личным, которому она будет отдаваться страстно и заниматься им абсолютно профессионально.

Между тем собственное поэтическое творчество Ахматовой все больше испытывало на себе гнет цензурных запретов.

Единственные публикации стихотворений Ахматовой в середине 1920-х гг. — два новых стихотворения в журнале «Русский современник» 1924 г. и тридцать два стихотворения — избранное из ее ранних сборников — в антологии «Русская поэзия XX века» под ред. И. Ежова и Е. Шамурина (М., 1925). После этого стихи Ахматовой в российской печати не появлялись долгие годы, а упоминание ее имени строго дозировалось.

В декабре 1925 г. в корректуре коллективного «Декламационного сборника» цензура вычеркнула всего одно стихотворение — это было стихотворение Анны Ахматовой «Страх, во тьме перебирая вещи, / Лунный луч наводит на топор...» (1921) — из «Anno Domini MCMXXI», посвященное памяти Гумилева: «Лучше бы поблескиванье дул / В грудь мою направленных винтовок...»

Впрочем, это стихотворение, уже к тому времени опубликованное в журнале «Записки мечтателей» 1921 г., и там печаталось без четвертой строфы —

Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашеный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь.
(1, 357)

В июле 1924 г. ленинградское кооперативное издательство «Петроград» в лице издателя А.И. Гессена заключило с Ахматовой договор на издание двухтомного собрания ее стихотворений. Осенью 1924 г. она получила бóльшую часть гонорара — 1200 рублей, держала первую корректуру. В марте 1925 г. Ахматова ожидала скорого выхода книги, обсуждала с друзьями, какой должен быть тираж: «...моих книг вышло 75 000 экз.» — записывает Лукницкий ее слова. 1 апреля 1925 г. издатели Гессен и Лившиц обещают выпустить книгу в свет «недели через три», предлагают ей ехать

на лечение в Крым, куда собираются ежемесячно высылать оставшиеся деньги за издание — в общей сложности еще 800 рублей. Это намерение не осуществилось. В мае 1926 г. один из издателей, Лившиц, был арестован по уголовному обвинению в подделке векселей, второй, Гессен, продолжал работу, но потерял обложку, подготовленную художницей Е.Я. Данько. В ноябре 1926 г. Гессен предложил заказать новую обложку графику Е.Д. Белухе. Ахматова настаивала на том, чтобы оформление делал художник Митрохин (II, 225).

В двадцатых числах ноября 1926 г. Ахматова с помощью Лукницкого вновь правила корректуру двухтомника. Стихи были расположены по хронологии. Ахматова уточняла отдельные даты, исправляла заглавия. Запись Лукницкого: «Два стихотворения вычеркнуты цензурой. Это — "жертвы поддельным богам" (Пушкин). Жалеет очень, потому что при жизни ее ни одного переиздания стихов после этого не будет». Ахматова считает, что второй том лучше первого, соглашается с Лукницким: «Гораздо лучше, когда стихи расположены в хронологическом порядке» (II, 227).

26 ноября 1926 г. корректура была сдана. Обсуждались технические вопросы печатания тиража. Но в конце 1927 г. стало окончательно ясно, что двухтомное издание стихотворений Анны Ахматовой в СССР не выйдет.

В Лондоне начинает готовить книгу переводов стихотворений Анны Ахматовой на английский язык Натали Даддингтон, — для нее Анна Ахматова в январе 1926 г. впервые написала свою автобиографию (с помощью Н.Н. Пунина). Книга вышла в следующем году: «Forty-Seven Love Poems by Anna Akhmatova» (Лондон, 1927). Ахматова была рада этой книге. На родине из всех стихотворений, написанных ею во второй половине 1920-х — в 1930-е гг. (вплоть до 1940 г.), был напечатан только однажды отрывок из стихотворения, посвященного Борису Пастернаку «Он, сам себя сравнивший с конским глазом...» — в газете «Ленинградская правда» от 29 сентября 1936 г. И еще — вышла книга ее прозаических переводов: «Петр Павел Рубенс. Письма» (М.; Л.: Academia, 1933) и первые стихотворные переводы с армянского — Егише Чаренц «Газелла моей матери» («Литературный Ленинград». 1936. 19 сентября, под заглавием «Моей матери») и Даниэль Варужан «Каждый день на горах...» («Звезда». 1936. № 7. С. 3–4). В 1926 г. Чуковский включил ответ Ахматовой на его анкету о Некрасове в книгу «Некрасов. Статьи и материалы (Современные писатели о Некрасове (анкета)» (Л., изд-во «Кубуч», 1926).

Полностью прекратились переиздания ее ранних поэтических книг. Остался в прошлом триумфальный успех выступлений. Тон критических отзывов и литературоведческих суждений о творчестве Анны Ахматовой, начиная с середины 1920-х гг., резко меняется. «Высокое литературоведение» по-прежнему называет имя Ахматовой с гордостью, причисляя ее поэзию к классическим вершинам русской культуры[39]. Но партийная пресса и критики пролетарских писательских организаций все чаще ставят Ахматову на крайний правый фланг литературы, зачисляя ее в разряд «попутчиков» и даже «врагов». Против Ахматовой, ее поэтической системы как ненужной и вредной, выступили «лефовцы», «пролетарские поэ-

ты», «напостовцы» и др. — Б. Арватов, Г. Лелевич, В. Перцов, Г. Горбачев, А. Дымшиц, Р. Иванов-Разумник.

Владимир Маяковский, который, по многим свидетельствам близких к нему людей, любил и часто цитировал и «распевал» дома стихи Ахматовой, не упускал возможности высмеять ее на своих выступлениях и задеть в стихах, — напр., «Версаль» (опубл. в 1925 г.): «Смотрю на жизнь — ах, как не нова! / Красивость — аж дух захватывает! / Как будто влип в акварель Бенуа / К каким-то стишкам Ахматовой»[40].

Критики не находили у Ахматовой сочувствия революции, восторга перед строительством новой жизни, «революционного чутья». Лишь единицы из них высоко оценивали в лирике Ахматовой патриотическое начало, любовь к Родине, неприятие пути эмиграции. В 1922 г. в центральной партийной газете «Правда» (№ 148) появилась статья «Побеги травы» Н. Осинского (псевдоним князя В. Оболенского), заместителя народного комиссара земледелия, который утверждал, что после смерти Блока именно Ахматовой принадлежит первое место среди русских поэтов: «Хотя мы тут имеем дело с человеком не нашего склада, но у него есть важнейшее, что нужно хорошему поэту, — честная душа и гражданское сознание». В том же году на страницах той же газеты — «вне Октября» поставил Ахматову Л.Д. Троцкий[41]. Он писал: «Лирический круг Ахматовой, Цветаевой, Радловой и иных действительных и приблизительных поэтесс очень мал. Он охватывает самое поэтессу, неизвестного в котелке или со шпорами и непременно Бога — без особых примет».

Троцкому тогда же решительно возразил Н.Н. Пунин — статьей «Революция без литературы». Эта статья, тогда не опубликованная, по-видимому, была известна Ахматовой. Н.Н. Пунин полемизировал с всевластным Троцким очень резко, объявив его точку зрения и методологию несостоятельной. Новая культура, по мнению Пунина, не должна стирать с лица земли прекрасную культуру прошлого, — не разрушает же советская власть ни Зимнего дворца, ни святой Софии Новгородской, ни Успенского собора: «значит, в памятниках этих есть что-то и сверхклерикальное, нужное и Октябрьской революции, и даже пролетариату, согласно многочисленным заявлениям Наркомпроса». Почему же надо зачеркивать поэзию Ахматовой или Цветаевой только за то, что они проникнуты идеей Бога и православия? Научное сознание установило, что Бога нет. Неужели Троцкий боится, что религиозное сознание поэта может возродить его?

Вторая причина, по которой Троцкий объявил Ахматову «вне Октября» — ее дворянско-классовое происхождение. В этом, по мнению Пунина, тоже нет логики: «Пушкин, несмотря на всю очевидность в его творчестве дворянско-помещичьих традиций, распространяется через Госиздат, а Ахматова, при достаточном, и по мнению Троцкого, даровании — вне Октября»[42].

Середина 1920-х — конец 1930-х гг. — первый из двух тяжелейших в жизни Ахматовой периодов, когда ее творчество попало под удар идеологической машины ВКП(б). В 1924 г. три ее книги: «Четки», «Белая стая» и «Анно Домини» (именно так — русскими буквами) — были внесены в спи-

сок изданий, подлежащих изъятию из библиотек и с книжного рынка (список составили Н.К. Крупская, П.И. Лебедев-Полянский и др.).

В том же году, после опубликования в журнале «Русский современник» стихотворений «Новогодняя баллада» (1922) и «Лотова жена» (1924) и после блистательного успеха выступлений Ахматовой в Москве на вечере в ее честь и на вечерах этого журнала, Ахматова оказалась в черном списке, в который попали и все авторы «Русского современника», признанного изданием буржуазным и вредным. Отдел печати ЦК РКП(б) провел 9 мая 1924 г. совещание, посвященное политике партии в области художественной литературы. В нем приняли участие представители всех «более или менее значительных организаций, групп и течений в современной художественной литературе». В докладах Воронского и Вардина и в прениях разгорелась острая полемика по вопросам о пролетарской литературе и о писателях-попутчиках, о предоставлении им печатных трибун. В прениях имя Ахматовой упоминалось несколько раз как имя писателя, не входящего в число «попутчиков», поддерживающих революцию. С издевками выступающие цитировали статью Осинского двухлетней давности, в которой он назвал Ахматову «первой писательницей земли русской после Блока». Были объявлены «перешедшими в лагерь буржуазной литературы» все, кто печатался в журнале «Русский современник». В резолюции, принятой совещанием, попутчики дифференцировались по степени их близости к пролетарской и коммунистической идеологии. Там же содержался призыв — усилить партийную критику ошибок попутчиков, — ошибок, вытекающих из «недостаточного понимания этими писателями характера советского строя»[43].

Резолюция совещания почти дословно была принята и XIII партийным съездом, прошедшим 23–31 мая 1924 г. В 1925 г. журнал «Русский современник» уже называли в прессе «реакционнейшим», а имя Ахматовой стало символом буржуазности вкусов[44].

18 июня 1925 г. ЦК РКП(б) принимает известную резолюцию «О политике партии в области художественной литературы». В ней снова говорится о дифференциации попутчиков, к которым надо относиться «тактично и бережно», но в то же время — «отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы (теперь крайне незначительные)». Предлагалось раздельно оценивать революционное содержание и форму произведений: «распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связывать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы»[45]. До конца года в «Журналисте» (№ 8–9, 10) печатались отклики писателей на это постановление. Его приветствовали: Леонов, Пастернак, Пильняк, Либединский, Шкловский, А. Толстой, Лелевич, Асеев, Чужак, Безыменский и др. Имени Анны Ахматовой в числе «приветствовавших» постановление не было.

Ее вновь и вновь называют поэтом, безусловно чуждым партийной идеологии. Даже В. Вересаев, писатель старой культуры, ощущающий на себе давление цензуры, пишет об Ахматовой именно с этих позиций: «Об-

щий стон стоит почти по всему фронту современной русской литературы: “Мы не можем быть самими собой, нашу художественную совесть все время насилуют, наше творчество все больше становится двухэтажным: одно мы пишем для себя, другое — для печати. <...> Что же говорить о художниках, идеологически чуждых правящей партии! Несмотря на эту чуждость, нормально ли, чтоб они молчали? А молчат такие крупные художники слова, как Ф. Сологуб, Макс. Волошин, А. Ахматова»[46].

В 1927 г. Ахматовой не оказалось среди приглашенных для участия в выставке, посвященной десятилетию Советской власти, которая готовилась в Союзе писателей (Ленинград, Фонтанка, 50). В 1929 г. она подала заявление о выходе из Союза писателей в знак протеста против травли ее друзей — писателей Е. Замятина и Б. Пильняка.

Анне Ахматовой был возвращен двухтомник, который готовило и так и не выпустило кооперативное издательство «Петроград». Неудачей закончилась попытка передать рукопись в «Издательство писателей в Ленинграде», только что (в 1927 г.) образованное рядом писателей на кооперативных началах. Его основателями были К.А. Федин, М.Л. Слонимский, М.Э. Козаков, М.А. Сергеев и С.А. Семенов. Они действительно хотели издать Ахматову. Это несостоявшееся издание имел в виду Иванов-Разумник, который вспоминал в Нью-Йорке в 1952 г., что в начале 1930-х гг. «Издательство писателей в Ленинграде» получило разрешение цензуры выпустить двухтомное собрание стихов Анны Ахматовой. Однако редактором его и автором предисловия и комментариев должен был стать Демьян Бедный. Ахматова, как пишет Иванов-Разумник, «категорически отказалась от такой чести и предпочла оставаться неопубликованной»[47]. Это легенда. На самом деле Ахматова встречалась с Демьяном Бедным и обсуждала с ним возможности издания двухтомника, в котором предполагались огромные цензурные изъятия (18 стихотворений в первом томе, 40 — во втором). Ахматова была вынуждена соглашаться на это, но и в таком виде издание не появилось. О версии Иванова-Разумника, впрочем, Ахматова знала, и, возможно, сама рассказала о ней Аманде Хейт.

В таких жестких условиях Ахматова пытается все же подготовить новую книгу — шестую. Ей хочется составить ее из стихов, написанных после 1923 г., но их мало. Она хочет дополнить ее избранными стихами из прежних пяти книг. 12 мая 1935 г. Чуковский записал в дневнике рассказ Ахматовой о том, как она «продала в “Советскую литературу” избранные свои стихи». У нее потребовали, чтобы:

«1. Не было мистицизма.

2. Не было пессимизма.

3. Не было политики.

Остался один блуд, — говорит она»[48].

Из прошлых сборников при таких жестких трех условиях отобрать можно было действительно только любовную лирику, да и та чаще всего содержала элементы «мистицизма» и религии, была печальна, то есть пессимистична, а гражданские стихи — «политика» — были заведомо непроходимы. Вопрос с печатанием откладывался. Л.К. Чуковская описывает ру-

копись, которую вернули Ахматовой из издательства в 1930-е гг.: «Два перечеркнутых штампа: один — 1928, другой — 1931 (кажется). Стихи переписаны на машинке. Чьи-то пометки красным и черным карандашом. Подчеркнуто: "закрыв лицо, я умоляла Бога". Подчеркнуто слово "поминальный". Перечеркнуты стихотворения: "Чем хуже этот век предшествующих", "Все расхищено, предано, продано", "Ты — отступник: за остров зеленый" <...> Все пометки носят явно цензурный характер". Друзья отдали эту рукопись в переплет, — в 1939 г. Анна Ахматова стала вписывать новые стихотворения на пустых страницах. "Успела увидеть мне неизвестное стихотворение, кончающееся строкой: "Бессмертного любовника Тамары"...»[49].

Следующая книга Анны Ахматовой — первая после перерыва в семнадцать лет — «Из шести книг» — выйдет в 1940 г. Это будет книга избранного, куда, в раздел новых стихов, не войдет самое значительное произведение Ахматовой 1930-х гг. — поэма-цикл «Реквием». Эта поэма — плач матери, у которой отнимают сына и горе которой уподоблено горю Богоматери, стоящей перед Распятием на Голгофе.

Стихотворения, составившие поэму «Реквием», писались в разное время и отражали реальную действительность жизни Ахматовой и ее друзей в 1930-е гг. Под пристальным наблюдением НКВД находились она сама, ее муж Н.Н. Пунин и сын Лев; 22 октября 1935 г. оба были арестованы.

«Санкции на арест Ахматовой не дал тогдашний глава НКВД Ягода. Он отказал ленинградским чекистам. После эмоционального обращения Ахматовой к Сталину Ягода, в соответствии с указанием вождя, приказал освободить арестованных и прекратить дело», — сообщает бывший генерал КГБ О. Калугин[50].

«Эмоциональное обращение» Ахматовой к Сталину — письмо, которое в 1935 г. через Пильняка и Сейфуллину, при поддержке Пастернака, ей удалось передать вождю. Она принесла его в башню Кутафью личному секретарю Сталина А.Н. Поскребышеву. «Я принесла — Лева и Николай Николаевич вернулись домой в тот же день», — рассказывала Ахматова Л.К. Чуковской[51]. Поскребышев лично позвонил на квартиру Пастернаков сообщить остановившейся у них Ахматовой эту хорошую новость.

В 1938 г. ленинградские чекисты, уже при Ежове, вновь просят НКВД санкционировать арест Пунина и Гумилева. Лев Гумилев был арестован 10 марта 1938 г., Пунин оставлен на свободе. В 1938–1939 гг. подобное письмо Ахматовой и деятельные хлопоты через всех «влиятельных друзей» уже не помогли. Приговор, поначалу чрезвычайно строгий (десять лет ИТЛ), удалось лишь смягчить, но не освободить сына.

Аресты близких и друзей — трагическая тема в поэзии Ахматовой 1930-х гг. Арест Осипа Мандельштама в 1934 г., по одной из версий, заставил ее отказаться от вступления в Союз советских писателей перед Первым съездом писателей. Поездка к сосланному в Воронеж другу дала толчок новому взлету патриотической темы в лирике Ахматовой (стихотворение «Воронеж», 1936).

Уже прошел XVII съезд партии, где около трехсот делегатов голосовали против Сталина, после чего подавляющее большинство участников съезда

было репрессировано. Оставалось три месяца до убийства «любимца партии» С.М. Кирова, за которым последует волна репрессий 1934–1935 гг. и массовая высылка дворян из Ленинграда. Происходили первые аресты писателей — за их творчество, за стихи против системы и лично против Сталина (Осип Мандельштам), за независимость взглядов (Владимир Силлов, лефовец, друг Пастернака, арестован и расстрелян в апреле 1930 г.). Стихи будущей поэмы «Реквием» начали появляться в 1935 г.: «Уводили тебя на рассвете...» Это еще не о сыне, а скорей плач о муже, которого уводят и по которому героиня «воет», как «стрелецкие женки». Затем были написаны три стихотворения 1938 г.: «Тихо льется тихий Дон...», «Хор ангелов великий час восславил...» и «Показать бы тебе, насмешнице...». И наконец — после вынесенного сыну 27 сентября 1938 г. приговора к десяти годам исправительно-трудовых лагерей, затем пересмотра дела и вторичного приговора от 26 июля 1939 г. к пяти годам ИТЛ — она пишет стихотворения «Приговор», «Семнадцать месяцев кричу...», «К смерти» и другие. Отдельные стихи выстраиваются в цикл, который обретает композиционную законченность, получает «Посвящение», «Вступление», заключение — «Эпилог». Основной текст состоит из десяти частей (на самом деле из одиннадцати, так как под № X — два четверостишия с общим названием «Распятие»). Все это сложное композиционное построение завершено к 1940-му году, только прозаическое «Вместо предисловия» дописано позже — в 1957-м, и в 1961 г. подобран эпиграф: «Нет, и не под чуждым небосводом...» — из собственного стихотворения 1961 г. «Так не зря мы вместе бедовали...». Цикл превратился в поэму.

Ни в 1940-е, ни в 1950-е гг. текст «Реквиема» не был записан Ахматовой — из-за боязни обысков, слежки и доносов. Почти два десятилетия хранили его в памяти несколько самых близких Ахматовой людей. Лишь в период хрущевской «оттепели» появился сначала рукописный вариант, а затем и машинопись. «Реквием» почти сразу же широко распространился среди почитателей таланта Ахматовой, был предложен ею в журнал «Новый мир», попал за границу, где его и опубликовали в 1963 г. В СССР «Реквием» как единый цикл не был напечатан ни в 1962 г. в «Новом мире», куда Ахматова его предлагала, ни в ее прижизненных собраниях сочинений, ни в изданных после ее смерти — вплоть до 1987 г.

Тема тюрьмы, арестов, ночных звонков и обысков прочно вошла в поэзию Ахматовой с конца 1930-х гг. Она напишет несколько стихотворений памяти своих репрессированных друзей, — позже они составят цикл «Венок мертвым». Стихи друзьям — это был способ показать независимость позиции писателей, не сломленных репрессиями, *избранность* родственных душ. Так поступал Пастернак, в 1929 г. на страницах журнала «Красная новь» поставивший посвящение Ахматовой над стихотворением, ей посвященным — «Мне кажется, я подберу слова...», которое должно было войти в цикл обращений к друзьям — Пильняку, Цветаевой, Мейерхольдам, Ломоносовой (заграничной приятельнице семьи Пастернаков) и др.[52] Обращенное к Ахматовой стихотворение Пастернака построено на обыгрыва-

нии образа «Лотовой жены» из ее стихотворения, опубликованного в журнале «Русский современник»:

«Таким я вижу облик ваш и взгляд. / Он мне внушен не тем столбом из соли, / Которым вы пять лет тому назад / Испуг оглядки к рифме прикололи...»

Пастернак писал Ахматовой: «Вы знаете, с какой силой живете во мне, как и во всяком, и насколько это лишь естественно, не более того. К этому знанью стихотворение ничего не прибавляет. Затем ясно ли, что речь об особом складе электрической силы, которая выражена не только в Лотовой жене и не в образе соляного столба только, а исходит от Вас всегда и никогда не перестает исходить»[53].

Создание циклов позже станет излюбленным приемом поэта Ахматовой. Циклы встречались и в ее ранних книгах, но тогда главным, большим циклом была сама книга — организм с единым смыслообразующим стержнем. Теперь, когда составление книг от ее авторской воли не зависело, когда лучшие и главные стихи оставались за пределами книги, а крупные формы, поэмы, в которых автор мог показать широкую панораму исторических событий и движение времени, публиковались лишь в отрывках, — именно циклы стали тем обобщением, в котором смогла проявить себя эпическая мощь таланта поэта.

Ахматова была патриоткой, *государственницей*, гордящейся русской культурой как частью культуры мировой. Тем горше было для нее осознать, что политика нового государства все активнее направлялась на удушение свободомыслия и культуры. В ночь с 30 на 31 мая 1927 г. ею было написано стихотворение, в чем-то перекликающееся с ее ранними стихами, но в то же время новаторское:

О, знала ль я, когда в одежде белой
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к лире, навсегда окаменелой,
Мои живые руки припадут.

О, знала ль я, когда неслась, играя,
Моей любви последняя гроза,
Что лучшему из юношей, рыдая,
Закрою я орлиные глаза.

О, знала ль я, когда, томясь успехом,
Я искушала дивную Судьбу,
Что скоро люди беспощадным смехом
Ответят на предсмертную мольбу.

(«О, знала ль я, когда в одежде белой...», 1927 — 1, 410)

Поначалу стихотворение было длиннее, — оно состояло не из трех, а из пяти строф и перекликалось с ранним стихотворением «Молитва» 1915 г. Во второй строфе было:

Ты отнял все, что я отнять молила,
Не дав того, что я молила дать.
И на себе теперь я знаю силу
Моих молитв. И неба благодать.
(1, 892)

«Не дав того, что я молила дать», — в годы Первой мировой войны она молила: «Чтобы туча над темной Россией / Стала облаком в славе лучей». В конце 1920-х Анна Ахматова стала ощущать себя «Заложницей страны, которой нет». Она видела нищету, упадок культуры, усиливающийся цензурный контроль. Она вспоминала вечер памяти Пушкина 1921 г. и речь Блока на этом вечере, — ключевую фразу Блока в его докладе: «Если русской культуре суждено когда-нибудь возродиться...» «Именно так сказал Блок, — утверждала Ахматова, — и все в зале вздрогнули при этих словах».

Муза Ахматовой теперь приходит нечасто, и напев ее суров: «Ей говорю: “Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?” Отвечает: “Я”» («Муза», 1924). Взгляд поэта все чаще обращен в прошлое. Немногочисленные строки о настоящем — горьки:

Водою пахнет резеда
И яблоком — любовь.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь...
И напрасно наместник Рима
Мыл руки пред всем народом.
(«Привольем пахнет дикий мед», 1934 — 1, 423)

Историческая действительность России для Анны Ахматовой и ее круга во второй половине 1930-х гг. — это разгром музыки Шостаковича, композитора, которого она чрезвычайно высоко ценила, и литературоведов-формалистов, среди которых было много друзей. Это появление в печати «покаянных статей» писателей, признающих свои ошибки. Ахматовой среди них нет. Травля не может сломить ее, но возмущает:

Зачем вы отравили воду
И с грязью мой смешали хлеб?
Зачем последнюю свободу
Вы превращаете в вертеп?
За то, что я не издевалась
Над горькой гибелью друзей?
За то, что я верна осталась
Печальной родине моей?
Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и выть.
(«Зачем вы отравили воду...», 1935 — 1, 425)



Михаил Кузмин. 1907



Анна Ахматова. 1922
Фото М.С. Наппельбаума



Осип Мандельштам
Начало 1910-х гг.
ОР ИМЛИ РАН



Борис Пастернак. 1934
Фото В. Иванова. Из собрания
Е.Б. и Е.В. Пастернак

Крайними поэтическими «вехами» периода 1925–1940 гг. в творчестве Ахматовой можно назвать стихотворение 1925 г., позже получившее название «Памяти Сергея Есенина», и «Стансы» апреля 1940 г. В первом из них поэт передает трагическое ощущение времени: «...Всего верней свинец душе крылатой / Небесные откроет рубежи, / Иль хриплый ужас лапою косматой / Из сердца, как из губки, выжмет жизнь». В «Стансах» — категорическое заявление: «В Кремле не надо жить, Преображенец прав, / Здесь зверства древнего еще кишат микробы: / Бориса дикий страх, и всех Иванов злобы, / И Самозванца спесь — взамен народных прав».

В эти годы Анна Ахматова становится не просто гражданским поэтом (таковым она уже была), но и поэтом политическим, что проявляется в общественной позиции, которую она не побоялась открыто высказать в своих стихах. Самозванец в тексте Ахматовой — разумеется, не только Лжедмитрий, но — в ряду других монархов — и «великий и мудрый вождь народов» Сталин, присвоивший себе право лично репрессировать и миловать «взамен народных прав».

В 1936 г. — так считала сама Ахматова — произошел перелом в ее творческой манере. Она снова стала чаще писать стихи, но поэтический голос ее стал другим: «...почерк у меня изменился, <...> голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалиптического Бледного коня или Черного коня из тогда еще не рожденных стихов <...> Возврата к прежней манере не может быть. Что лучше, что хуже, судить не мне, 1940-й — апогей. Стихи звучат непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь, и иногда, наверно, плохие» (1, 660).

Новым голосом и новым почерком созданы «Реквием», поэма «Путем всея земли», начата «Поэма без героя».

Одним из толчков к этой перемене голоса, возможно, оказалась поездка 5–11 февраля 1936 г. в Воронеж к ссыльному Мандельштаму. В течение нескольких дней два поэта почти непрерывно читали друг другу стихи и говорили о стихах — о своих, о стихах Пастернака, Блока, Брюсова, Хлебникова. Обсуждали проблему «стихового молчания». Делали выводы о судьбе поэтов в последние пятнадцать лет. Отзыв Мандельштама об Ахматовой 1936 г.: «Она — плотоядная чайка, где исторические события — там слышится голос Ахматовой. И события — только гребень, верх волны: война, революция. Ровная и глубокая полоса жизни у нее стихов не дает. Это сказывается как боязнь самоповторения, как мнимое истощение в течение паузы»[54].

«Плотоядная чайка» с высоты поэтической мысли осматривала «гребни волны» — вóйны, революции. В ее творческое сознание входят мечты о создании эпических полотен, которые были бы освящены шекспировским «величием замысла», — потому что «Двадцать четвертую драму Шекспира / Пишет время бесстрастной рукой». Ахматова работает над поэмами. Выстроив поэму-цикл «Реквием», она в марте 1940-го заканчивает поэму «Путем всея земли», в которой пласты исторического времени как бы перемешаны и сдвинуты, а героиня свободно проходит сквозь них в своем длин-

ном пути через события истории к «великой зиме», которую принимает как «белую схиму», — то есть к строгому отречению и к смерти.

Путь героини начат в год революционной смуты, когда она обращается к охраннику (дежурному, постовому?): «Вот пропуск, товарищ! Пустите назад!» Назад — это значит к окопам Первой мировой войны, потом дальше — к херсонесскому детству, где героиня встретилась с Музой, о чем потом не раз горько пожалела: «Ты лучше бы мимо, / Ты б лучше назад, — / Хулима, хвалима, / В отеческий сад». Потом возникает «гофманиана», памятная героине двадцать пять лет, — то есть с 1915 г., — чей-то «задушенный крик», двойник в переулке, «жуткий один силуэт» и «зарезанный», спящий «в груде потемок» в маленьком доме... Она возвращается назад во времени, чтобы преодолеть разлуку — с чем? или с кем? «Знакомые зданья / Из смерти глядят — / И будет свиданье / Печальней стократ».

Поэма писалась в дни советско-финской войны, «в ночь штурма Выборга и начала перемирия», как сообщала сама Ахматова, поэтому естественно введение в текст реалий военной истории. Это — морское сраженье у острова Цусима, 1905 год, гибель крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Кореец» — 1904, форт Шаброль, героически оборонявшийся бурами от британской агрессии в англо-бурской войне 1899—1902 гг.: «Суровы и хмуры, / Его сторожат / С винтовками буры. / "Назад, назад!!"» Пройдя все это, героиня возвращается к себе в Китеж — на легких санях, везущих в «великую зиму», и на этом «последнем переходе» она одинока, — «Теперь с китежанкой / Никто не пойдет, / Ни брат, ни соседка, / Ни первый жених, — / Лишь хвойная ветка / Да солнечный стих, / Оброненный нищим / И поднятый мной... / В последнем жилище / Меня упокой».

Одно из первоначальных названий этой поэмы — «Видения», или «Ночные видения». Один из эпиграфов в рукописях «Нечета» и «Бега времени» 1963 г. — «И Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет. Апокалипсис».

С ноября 1940 г. в жизнь Ахматовой входит «Поэма без героя» — сначала под названием «1913 год», потом «1913 год, или Поэма без героя и Решка», с подзаголовками «Петербургская повесть» и «Трагическая симфония», с указанием на трехчастность — «Триптих». Фрагменты, которые поначалу кажутся автору то ли «маленькими поэмами», то ли «северными элегиями», соединяются в стройное монофоническое произведение, обращенное к «Городу и Другу», затем исторические реалии переполняют и раздвигают рамки, превращая произведение в симфонию, единое голосоведение — в многоголосие.

Первая редакция поэмы была начата осенью 1940 — и писалась в первой половине 1941 гг.[55]. Эта редакция существовала, дополняемая и дорабатываемая, до 1943 г. («ташкентская редакция»). После этого Ахматова работала над поэмой еще двадцать пять лет. В 1946, 1956 и 1963 гг. объявляла работу над поэмой завершенной: «Текст окончательный», — написано на ряде автографов и списков поэмы. И продолжала работать над нею дальше. Добавляла строфы, примечания редактора, примечания автора, вынимала строфы, так что накапливалось отдельное собрание строф,

не включенных в поэму. Писала строфой поэмы самостоятельные стихотворения, связанные с поэмой тематически.

В самой поздней редакции поэмы (не решаюсь назвать ее «последней редакцией») имеются прозаическое «Вместо предисловия» с датами: «8 апреля 1943, Ташкент» и «Ноябрь 1944. Ленинград», три «Посвящения» с датами: «27 декабря 1940. Ночь. Фонтанный Дом», «25 мая 1945. Фонтанный Дом», «5 января 1956» и «Вступление» с датой: 25 августа 1941. Осажденный Ленинград». Уже эта точность датировок и обозначений мест написания указывает на привязанность смысла, точнее — смыслов поэмы, к современной исторической эпохе. А сложнейшая система эпиграфов — из «Дон Жуана» Байрона, из Пушкина и Баратынского, из Анненского, Мандельштама, Лозинского, Вс. Князева, Н. Клюева, из собственного стихотворения «Новогодняя баллада» 1923 г., из книги «Четки» 1914 г., и даже из Марии Шотландской — очерчивает духовный круг, литературную атмосферу и почву формирования характеров и конфликтов.

Композиция поэмы сложна. В ней три части — «Часть первая. Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть», в которой есть главы — «Глава первая» («Я зажгла заветные свечи...»), «Через площадку. Интермеццо» («Уверяю, это не ново...»), «Глава вторая» («Распахнулась атласная шубка...») и «Глава третья» («Были святки кострами согреты...»). Затем идет «Глава четвертая и последняя» («Кто застыл у померкших окон...») и «Послесловие» («Все в порядке. Лежит поэма...»). После этого — «Часть вторая. Интермеццо. Решка» с прозаическим вступлением и двадцатью пронумерованными строфами и «Часть третья. Эпилог». Завершается текст «Примечаниями редактора». За пределами текста — свыше двадцати строф, не вошедших в поэму.

Вновь сдвигаются пласты времени, вновь история предстает как предтеча настоящего и пророчество будущего: «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...». Вновь не определить временну́ю точку отсчета и последовательность событий — реальных, вспоминаемых, но тут же обретающих реальность, записанных стихом автора-поэта и подвергнутых суду редактора и т. д.

Прототипы ахматовских образов многократно изучены, их много. В то же время следует учесть, что Ахматова не хотела, чтобы читатели могли установить точные прототипы действующих лиц, настаивала на их поливалентности, многозначности смыслов и источников. Поступки, совершаемые героями в поэме, в реальности были совершаемы конкретными, известными современникам и потомкам, но зачастую — разными людьми. Каждый герой поэмы как бы вобрал в себя черты многих и поступки нескольких реальных людей, и в силу этого стал носителем образа времени, представителем определенного духовного круга, страны и эпохи. Для первых глав — это Россия начала «некалендарного двадцатого века», Серебряного века, его культуры и трагедии.

Посвящения говорят читателю о дорогих автору людях и сюжетах — недавно погибшем в лагере Мандельштаме, умершей в нищете в Париже Глебовой-Судейкиной, подруге юности и участнице тех событий, о кото-

рых рассказывает автор, о возлюбленном, — в нем собраны черты, поступки и роковые роли в судьбе героини-автора нескольких персонажей. Это и избранник 1940 года, не пришедший встретить с героиней новый, 1941 год, это «гость из будущего», который своим приходом в предновогодье 1945 года принес ей погибель, и те, кто играл для нее «Чакону Баха», — их было несколько.

«Вступление» определяет параллель «канунов». «Из года сорокового» автор, как с башни, глядит на год 1913-й, от кануна Второй мировой переносится в канун Первой мировой войны и последующих за нею событий — революций и всеобщего хаоса.

«Маски», «ряженые» в прихожей 1940 года явились туда из года 1913-го. Ряженые мертвы, героиня жива, но они вовлекают и ее в когорту мертвых, и ей страшно, что она может встретить там себя — ту, из 1913 года — «в ожерелье черных агатов». Героиня не хочет в прошлое, она хочет в будущее, где уже готов придти к ней живой «Гость из Будущего», и автор рисует его чертами живого — «Сигары синий дымок», «В руке его теплота», «Он придет ко мне в самом деле, / Повернув налево с моста».

Главное действующее лицо среди ряженых — Поэт, в облике которого — черты и Недоброво, и Артура Лурье, и Мандельштама, и Блока, и Маяковского, и многих других. Почти невозможно отыскать черты Гумилева. Один из ряженых — явно Кузмин. Действующих лиц много, но нет «героя» — «поэма без героя». Впрочем, лишь условно можно назвать всех ряженых первой части поэмы «действующими лицами» — они как раз бездействующие, они статичны, их появление на сцене — только фон для изображения самоубийства юноши «в шинели и каске» из-за «петербургской куклы, актерки», «белокурого чуда» и «козлоногой» одновременно. В нем черты и Всеволода Князева, и другого юного самоубийцы, возможно — Линдеберга. Грядет великая и страшная война — Первая мировая, юноша мог бы погибнуть там, где-нибудь в бою у Мазурских болот, но он выбрал смерть из ревности и самоуничижения перед соперником, и за этим выбором стоит не только его личная трагедия, но трагедия России, великая культура которой не спасла ее от грядущих потрясений. Многие строфы поэмы Ахматова посвящает фиксации вершин этой культуры, и главная вершина Серебряного века — это конечно Блок, но в поэме он — не герой, не поэт, творящий великое, а «Демон сам с улыбкой Тамары», со «страшным дымным лицом», «с мертвым сердцем и мертвым взором». Актерка, неотъемлемая и лучшая представительница петербургского искусства — двойник автора-героини, которая признается: «Не тебя, а себя казню». За что? За гибель юноши? Или за то, что все эти и другие лучшие представители России, занятые собой, пропустили поворот истории, не услышали, что

...В духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,

Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
(3, 186)

«Адская арлекинада тринадцатого года» разбудила «безмолвие великой молчальницы — эпохи». И вот уже в 1940-м году в вое ветра можно угадать звуки будущего Реквиема, а «о том, что мерещится в зеркалах, лучше не думать». Мерещится — эпоха арестов и пыток, смертей в лагерях, сломленных судеб — то, о чем Ахматова напишет в «Реквиеме» и «Седьмой элегии», и то, о чем не напишет, потому что — «И проходят десятилетья, / Пытки, ссылки и казни, — петь я / В этом ужасе не могу». Эпилог поэмы — взгляд на мир из времени Второй мировой войны: «Белая ночь 24 июня 1942 года», город Ленинград в развалинах; голос автора звучит из-за семи тысяч километров. Трагедия охватывает весь мир — «Это где-то там — у Тобрука, / Это где-то здесь — за углом». Двойник автора в этой новой реальности — уже не кукла-актерка, а человек «за проволокой колючей»: «Ставший горстью лагерной пыли, / Ставший сказкой из страшной были, / Мой двойник на допрос идет».

В этой новой и страшной действительности есть одна опора — и это не любовь, измена или страсти, — «Все, что сказано в Первой части, / Сбросил с крыльев свободный стих». Это Город: «И стоит мой Город «зашитый»... / Тяжелы надгробные плиты / На бессонных очах твоих». Город военного времени, о котором его жители мечтают в разлуке: «Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке, / И изгнания воздух горький — / Как отравленное вино». Темы лагерей, эвакуации, изгнания соединены в финале поэмы. Вспомнена и тема кануна 1913 года — героиня, спасающаяся в 1941-м из Ленинграда на самолете от «злой погони» врага, уподобляет себя своему прежнему двойнику, Козлоногой — «Словно та, одержимая бесом, / Как на Брокен ночной неслась...»

Таково построение «Поэмы без героя». Интерпретаций ее было множество. Уже первых слушателей и читателей Ахматова просила рассказать и написать, как они ее поняли, — и коллекционировала услышанное. О поэме изданы монографии и защищены диссертации. Текстологи составили своды вариантов и выявили — кто четыре, кто шесть — основных редакций. Осмыслена и опубликована «театральная редакция» и балетное либретто, составленное Ахматовой по мотивам поэмы[56]. Работа Ахматовой над этим произведением растянулась на всю жизнь — и вобрала в себя опыт всей жизни поэта.

Отношение издательств к проблеме печатания поэзии Ахматовой в предвоенные годы начало меняться. Очевидно, такова была воля высшего руководства партии и советской власти, лично санкционированная или продиктованная Сталиным. 5 января 1940 г. ее торжественно приняли в Союз советских писателей, основанный в 1934 г. Председательствовал на заседании М.Л. Слонимский, доклад о творчестве Ахматовой сделал М.Л. Лозинский. Он говорил, что «стихи Ахматовой будут жить, пока существует русский язык, а потом их будут собирать по крупицам, как строки Катул-

ла», — рассказывала Ахматова Л.К. Чуковской[57]. Ее начали приглашать на выступления, — в Капелле ее появление ленинградцы встретили овацией. Власти обещали ей персональную пенсию, руководители Союза писателей обратились с ходатайством о предоставлении ей жилья, которого у нее не было до сих пор. С 1939 г. ее вновь начали печатать, — начинался как будто новый период, предвещавший хоть какую-то обеспеченность, возможность получить некоторые материальные блага через Литфонд. В годы нищеты — в 1933 г. — она продала свою библиотеку, почти сплошь состоящую из подаренных ей книг с автографами. В 1935 г., для поездки к Мандельштаму в Москву, продала свою статуэтку работы Данько. Продавала картины и рисунки Б. Григорьева, оставленные ей уехавшими за границу Замятиными. Продала В.Д. Бонч-Бруевичу в Гослитмузей свой архив, — ничего более ценного для продажи у нее не было. Теперь Ахматова мечтает взять в Литфонде дачу, чтобы поехать туда летом 1940 г. с маленькими детьми соседки Смирновой. Мечтает получить комнату и отдать ее тем же Смирновым, и остаться вместе с Пуниными в Фонтанном Доме, но не в одной, а в двух комнатах, — и тогда сыну Льву будет куда вернуться из лагеря: «Ведь вернется же он когда-нибудь...» В конце ноября 1939 г. Ахматова в Москве читает новые стихи Пастернаку. «Теперь и умереть не страшно...» — сказал ей Борис Леонидович.

Пройдет еще немного времени, и выяснится, что в персональной пенсии Ахматовой отказали, что комнату ей не дадут, а из двух книг, над которыми с конца 1939 г. начали работать два издательства, выйдет лишь одна — «Из шести книг». В мае 1940 г. Ахматова правит верстку книги «Издательства писателей» и испытывает горькое чувство разочарования: слишком многое, самое значительное, в сборник не вошло: «Я сейчас прочитала верстку и ясно увидела: какая бездарная, какая мелкая, какая ничтожная книга»[58], — сказала она Чуковской. Эта книга не вышла.

Чудом было уже то, что вышел сборник «Из шести книг». Вместе с Ахматовой книгу готовили ее ближайшие друзья — М.Л. Лозинский и Ю.Н. Тынянов. В октябре 1939 г. помогали отбирать стихи для книги Л.Я. Гинзбург и Л.К. Чуковская.

Сборник сумели построить таким образом, что многие прекрасные ахматовские стихи, новые, еще нигде не напечатанные или напечатанные совсем недавно в журналах, открывали книгу, — то есть сборник «Из шести книг» начинался с новой, шестой книги Ахматовой, которая здесь называлась «Ива» и имела дату: 1940. Эпиграфом к ней Ахматова поставила строки Пастернака: «И было темно. И это был пруд / И волны...»

Стихи были осторожно отредактированы составителями — без этого книга выйти не могла. Из многих новых стихов почти совсем исчезли упоминания Бога, пессимизм и мистика. Воспоминания о прошлом звучали как «пушкинская тема», что подкреплялось обилием пушкинских эпиграфов. А темы арестов, ссылок, страданий из-за потери близких в книге не существовало вовсе. Редактура была проведена очень аккуратно: так, из стихотворения «Воронеж» были убраны только посвящение Мандельштаму и последняя строфа: «А в комнате опального поэта / Дежурят страх и Муза

в свой черед. / И ночь идет, / Которая не ведает рассвета». Осталось красивое *зимнее* стихотворение о ликовании в гостях у города на «могучей победительной земле», с историческим экскурсом во времена Петра и Куликовской битвы.

Стихотворение «Мне ни к чему одические рати...» (1940) заканчивалось строкой о звучании стиха — «На радость вам и на мученье мне». Слово «мученье» было вынуто, осталась только радость: «На радость вам и мне». В книге нет поэм. Два отрывка — «И упало каменное слово» из «Реквиема» и «Окопы, окопы...» из «Путем всея земли» печатались как самостоятельные стихотворения. В последний момент в верстке было вынуто стихотворение «Последний тост» (1934) — «Я пью за разоренный дом...».

В мае 1940 г. уже отпечатанную книгу на несколько дней задержал Облит — цензура, но 22 мая разрешение выпустить ее на книжные прилавки было получено. 10 июля 1940 г. в «Литературной газете» появилась рецензия В. Перцова, того критика, который в 1925 г. писал о ее поэзии как о «стенаньях женщины, запоздавшей родиться или не сумевшей вовремя умереть». Теперь критик хвалит литературное мастерство поэта, но оговаривается: «Героиня Ахматовой и мы — люди слишком разные. Это не может не сказаться».

В августе 1940 г. Фадеев и Пастернак выдвинули книгу Ахматовой на Сталинскую премию. В магазинах за этой книгой выстраивались очереди, люди стояли в них по шесть часов, и им выдавали номерки... А в сентябре 1940 г. управляющий делами ЦК ВКП(б) Д.В. Крупин подал члену Политбюро ЦК А.А. Жданову записку, в которой перечислял все недопустимые недостатки, присущие книге Ахматовой: «Никакого отклика на советскую действительность, — это раз, и главное — проповедь религии» (1, 669). Крупин составил подробный список упоминаний о Боге, ангелах, литургии, иконах, храмах, о «белом рае» и пр. Жданов потребовал сообщить ему список лиц, виновных в выпуске книги. Г.Ф. Александров и Д.А. Поликарпов представили такой список в ЦК. На членов партии были наложены партийные взыскания. Специальное постановление ЦК осудило сборник Ахматовой и приказало изъять книгу из продажи[59]. Разумеется, о присуждении Сталинской премии уже не могло быть и речи, но изъять книгу оказалось невозможным: она была распродана.

В журнале «Литературный современник» об Ахматовой критик И. Гринберг еще писал с глубоким уважением: «“Камерность” Ахматовой не такто уж проста <...> в стихах, казалось бы, совсем “камерных”, присутствует чувство времени, присутствует память о широком мире. Вот эта память о мире, это чувство эпохи и придает такую мощь лирическим стихам больших поэтов, делает эти стихи напряженными, способными увлечь, покорить читателя»[60]. Однако тут же в «Литературной газете» Гринбергу возразил С. Нагорный: «...стихи Ахматовой глубоко чужды самому духу советского общества»[61]. Подобная же оценка прозвучала в явно заказной редакционной статье «Ленинградской правды» от 27 сентября 1940 г.: стихи, вошедшие в сборник Ахматовой «Из шести книг», — упадочнические и бледные, они включены в книгу по вине беспечных редакторов[62].

Тревога за сына, находящегося в сибирском лагере, огорчение от возобновившейся литературной травли, аресты и болезни близких, ухудшение собственного здоровья, потеря надежды на получение жилья, неопределенность личных отношений с В.Г. Гаршиным, врачом-патологоанатомом, далеким от литературы и к тому же несущим в собственной душе тяжелую гаршинскую наследственность — склонность к неврастении, депрессии и мучительным борениям совести, — таковы были основы мироощущения Ахматовой в начале 1940-х гг.

Между тем начиналась новая эпоха в судьбах мира и России — Вторая мировая война. Фашистская Германия захватила Париж, немцы обстреливали и бомбили Англию. Ахматова пишет об этом — «Когда погребают эпоху...», «Лондонцам», «С Новым Годом! С новым горем!..» Ее голос приобретает все большую торжественность, изображение современности включается в ряд библейско-апокалиптических и «шекспировских» сюжетов. «И сделалась война на небе» — такой эпиграф из Апокалипсиса берет Ахматова к стихотворению «Лондонцам».

Первые месяцы войны: июнь — сентябрь 1941 г. — Анна Ахматова пережила в Ленинграде. Стремительное наступление фашистских войск на Ленинградском фронте развернулось уже в начале июля, — они вторглись в пределы Ленинградской области. К 20–21 августа была перерезана железная дорога Ленинград-Москва, немцы вплотную подошли к городу с юга, финны захватили Кексгольм (Приозерск). 30 августа была занята станция Мга, т. е. разорвана последняя железнодорожная ветка, соединяющая Ленинград со страной. 8 сентября пал Шлиссельбург, сухопутное сообщение с Ленинградом было прервано. Начался страшный и трагический период в истории города — блокада.

Анне Ахматовой исполнилось в июне 1941-го пятьдесят два года. Сын ее отбывал срок заключения в лагере. Любимый человек, В.Г. Гаршин, навещал ее часто, но он был женат и не мог быть с нею рядом постоянно, к тому же медицинская специальность делала его военнообязанным и работа в Первом медицинском институте отнимала все силы. Эвакуироваться она не собиралась, и ее друзья знали об этом, тревожились за нее и понимали, что судьба поэта Анны Ахматовой неотделима от судьбы несчастного погибающего города. «Я — как петербургская тумба», — запомнила ахматовские слова З.Б. Томашевская, дочь ближайших друзей Ахматовой, Б.В. Томашевского и И.Н. Медведевой-Томашевской: «Только теперь я понимаю весь могучий смысл этой формулы. Они, эти тумбы, гранитные и чугунные, охранявшие наши дома, врастали в землю, в тротуары, в булыжные мостовые, в асфальт... Теперь это называется "культурным слоем". Но редко кому удавалось вынуть такую тумбу из петербургской земли»[63].

Мемуаристы и поэты, рассказавшие об Анне Ахматовой первых месяцев войны, запомнили ее идущей на ночное дежурство с тяжелой сумкой противогаза и даже с лопатой в руках участвующей в спасении статуй Летнего сада, зарываемых в землю. Запомнили они и ее одиночество и страх. Вот как говорила Ахматова об этом Л.К. Чуковской 13 декабря 1941 г.: «Я не боялась смерти, но я боялась ужаса. Боялась, что через се-

кунду увижу этих людей раздавленными <...> Я поняла — и это было очень унизительно, — что к смерти я еще не готова. Верно, жила я недостойно, потому и не готова еще»[64]. Но нежелание смерти не исключало мужества. Мужество и величие души поэта Анны Ахматовой было в эти дни абсолютным.

В июле 1941 г. она написала стихотворение «Клятва» — присягу на верность городу и Родине перед лицом наступающего врага: «Мы детям клянемся, клянемся могилам, / Что нас покориться никто не заставит!» В сентябре — проклятие тому, «Кто равнодушно гибель нес / Ребенку моему». Состраданье гибнущим детям и клятва «могилам», то есть погибшим, замученным, в том числе и в сталинских лагерях, — две важнейшие темы стихов Ахматовой военной поры. Актом мужества было ее выступление по ленинградскому радио в конце сентября 1941 г. Незадолго до нее, 16 сентября, выступал Шостакович: «Час назад я закончил вторую часть своего нового симфонического произведения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией... Я сообщаю об этом для того, чтобы радиослушатели, которые сейчас слушают меня, знали, что жизнь нашего города идет нормально... Все мы сейчас несем свою боевую вахту...»

Ахматова говорила от имени женщин Ленинграда:

«Мои дорогие сограждански, матери, жены и сестры Ленинграда. Вот уже больше месяца, как враг грозит нашему городу пленом, наносит ему тяжелые раны. Городу Петра, городу Ленина, городу Пушкина, Достоевского и Блока, городу великой культуры и труда враг грозит смертью и позором. Я, как и все ленинградцы, замираю при одной мысли о том, что наш город, мой город может быть растоптан. Вся жизнь моя связана с Ленинградом, — в Ленинграде я стала поэтом, Ленинград стал для моих стихов их дыханием... Я, как и все вы сейчас, живу одной непоколебимой верой в то, что Ленинград никогда не будет фашистским».[65] Текст ахматовского выступления сохранила и опубликовала Ольга Берггольц.

28 сентября 1941 г., по специальному распоряжению правительства, из блокированного Ленинграда были вывезены на военных самолетах некоторые ученые, деятели культуры, писатели. Список писателей был составлен Александром Фадеевым. Ахматова была включена в него по личному указанию Сталина. В самолете она написала прощальное стихотворение о городе, еще дышащем, но уже обреченном на смерть:

Птицы смерти в зените стоят.
Кто идет выручать Ленинград?
Не шумите вокруг — он дышит,
Он живой еще, он все слышит:
Как на влажном балтийском дне
Сыновья его стонут во сне,
Как из недр его вопли: "Хлеба!"
До седьмого доходят неба...

Но безжалостна эта твердь.
И глядит из всех окон — смерть.
(«Птицы смерти в зените стоят...», 1941 — 2(1), 12)

Первоначально последние две строки звучали так: «Отворите райскую дверь, / Помогите ему теперь». Потом Ахматова поправляет: «Пусть отворят райскую дверь, / Пусть помогут ему теперь». Позже возникают строки окончательной редакции — о безжалостной смерти, после которых следуют еще две строки — о страхе:

И стоит везде на часах
И уйти не пускает страх.
(2(1), 409)

В конце концов Ахматова их отбросила. И все равно стихотворение звучало трагично, безнадежно. Не удивительно, что вплоть до 1961 г. Анна Ахматова не могла его напечатать, тогда как другие военные — «Вражье знамя растает, как дым...» (1941), «А та, что сегодня прощается с милым...» (1941), «Мужество» (1942), «Первый дальнобойный в Ленинграде» (1941–1942), «Щели в саду вырыты...» (1942), «Постучи кулачком — я открою...» (1942), «Nox. Статуя "Ночь" в Летнем саду» (1942) и даже что-то вроде частушки — «Копай, моя лопата...» (1941) — печатались и перепечатывались многократно в газетах, журналах и сборниках: «Родина зовет», «В огне Отечественной войны», «Мы победим!», «Родной Ленинград» и др.

С ноября 1941 по май 1944 г. Ахматова жила в эвакуации в Ташкенте. Она работала над «Поэмой без героя», писала стихи о Ленинграде и оставшемся в блокадном городе любимом человеке, о сыне, отбывающем лагерный срок.

8 марта 1942 г. в ЦО «Правда» было напечатано стихотворение Анны Ахматовой «Мужество». В конце октября ей пришел перевод из «Правды» на большую сумму, много больше, чем составил бы обычный гонорар. Л.К. Чуковская записывает в дневнике: «Третьего дня, когда я пришла к ней и она уже лежала очень больная, она сказала мне в смятении: "Из "Правды" вдруг перевели мне 1000 рублей. Это — заказ»[66]. Ахматова испытывала и выражала в стихах высокие патриотические чувства, но выполнять «заказ» партийной прессы она не могла. 9 ноября 1942 г. Анна Ахматова рассказала Чуковской свой сон: «Я видела земной шар — такой большой глобус. Земля летит вся в снегу. И на тех местах, где встречаются два фронта, — лежат две огромные тени — от двух бронзовых символических статуй»[67]. Параллельно с гражданскими патриотическими стихами Ахматова писала в это время произведения о современности — о России тоталитаризма, слежки, политического надзора за мыслью и творчеством, о судьбе арестованных. Ф.Г. Раневская вспоминала об Ахматовой: «В Ташкенте она получила открытку от сына из отдаленных мест. Это было при мне. У нее посинели губы, она стала задыхаться. Он писал, что любит ее, спрашивал о своей бабушке — жива ли она? Бабушка — мать Гумилева»[68].

И еще одна запись Раневской — о ее встрече в больнице с Шостаковичем: «Я рассказала ему, как мы с Ахматовой слушали знаменитую “Ленинградку” в Ташкенте, в эвакуации, как дрожали обе, слушая его гениальную музыку. В ней было все: было время наше, время войны, бед, горя. Мы плакали. Она редко плакала»[69].

Несколько произведений, начатых или задуманных Ахматовой в Ташкенте, касались «запретных» тем. Прежде всего это драматическое сочинение «Энума элиш, или Сон во сне» и сценарий «О летчиках, или Слепая мать». Над тем и другим работа, начатая в Ташкенте, была продолжена позже, но не была завершена. Законченные страницы ранних редакций были, возможно, сожжены Ахматовой — либо в 1944 г., по возвращении в Ленинград, либо в 1949 г., после ареста Н.Н. Пунина и Л.Н. Гумилева.

Сюжет о возвращении с фронта раненого или изуродованного мужа или сына, или о решении искалеченного воина не возвращаться из госпиталя в отчий дом, о встрече его домашними, узнавании или не узнавании женой или матерью был не раз использован советскими писателями и в годы войны, и после нее. Один из вариантов этого сюжета – симоновские строки из его знаменитого стихотворения «Жди меня»: «Пусть поверят сын и мать / В то, что нет меня». Ахматова полагала, что мать не может поверить в гибель сына. Весной 1944 г. рассказ на подобную тему написал А.Н. Толстой — «Русский характер». Герой Толстого, танкист, обгоревший при взрыве танка, перед возвращением на фронт приезжает на побывку домой, где его не узнают ни отец, ни слепая мать, и он рассказывает им о себе как о товарище их сына. Позже, на фронте, сын получает письмо от матери, где та говорит, что голос материнского сердца подсказал ей: «Он это, он был у нас!» Ахматовский замысел был близок к этому: слепая мать не может не узнать сына. В годы войны этот замысел не был реализован. Она вернулась к нему в 1960-е, когда решила написать киносценарий. Две главные мужские роли в нем предназначались любимым Ахматовой и кинозрителями той поры актерам — А. Баталову и И. Смоктуновскому. Сюжет, уже знакомый читателям, был осложнен детективным поворотом. В киносценарии Ахматовой домой, к жене и ослепшей матери, возвращается не сам герой, а похожий на него человек — его бывший друг, убивший героя-летчика и присвоивший себе его документы, славу, героическую биографию. Этот обман не желают раскрыть чиновники, которым выгодно чествовать хотя бы и мнимого героя. Его «признает» жена, виновная перед мужем и боящаяся его гнева (в разных вариантах набросков она виновна в том, что имела любовника, раненого, которого выходила, или в том, что убила их ребенка). Но слепая мать категорически не признает самозванца:

«**Мать** *(вздрагивая):* Чей это голос?

Варя: Мама — это Игорь вернулся. *(К Неизвестному):* Она ослепла.

Мать *(брезгливо):* Мало ли Игорей» (3, 297).

По глубокому убеждению Ахматовой, мать, даже слепая, не может не узнать сына, как и не может признать за сына самозванца, чужого.

В произведении Ахматовой тема героизма снижена, слава достается не самому герою, а подменившему его двойнику, «штабному» подполковнику.

Предметом анализа становится душа этого самозванца, двойника. Первое, что его мучит, — страх. «Вокруг все гремит его славой: город переименован, и т. д. Выходят книги, ему посв<ящена> симфония. Но он каждую минуту ждет, что его разоблачат. Симулирует потерю памяти от контузии» (3, 295). Второе — и это особенно занимает Ахматову — «пушкинская» тема, знакомая ей еще по «Борису Годунову»: самозванец Лжедмитрий не хочет делиться женщиной с мертвым Димитрием — «Я не хочу делиться с мертвецом / Любовницей, ему принадлежащей...» Третий аспект темы — двойничество, оживающая тень мертвого, которая становится самостоятельной. Летчик и его убийца предстают в одной из сцен как бы зеркальным отражением друг друга. «Тень на стене (страшная) кривляется. Пьяный N принимает ее за К., который якобы следит за ним. Стреляет в тень. Боится себя в зеркале — ему начинает казаться, что в зеркале не он, а каким-то чудом спасшийся сам Игорь...»

Наконец, в *военную* тему обмана, подмены, присвоенной чужой славы вплетается тема *лагерная*, тема арестов и казней:

«Вася пытается что-то сказать об этом Варе. X. слышит и доносит на Васю. Васю, конечно, берут. Расстрел».

«Слепая старуха-мать в кресле. *(Не то напевает, не то бормочет):*

Я не вижу сокола

Ни вдали, ни около...» (3, 302).

Эти стихи, вложенные в уста слепой матери, написаны Ахматовой в день ареста Н.Н. Пунина в 1949 г.

Так трансформируется в художественном мире Ахматовой традиционный для советской литературы военных лет сюжет: мать и сын, вернувшийся с фронта. Так видоизменяются тема «награды» за героизм и тема украденной славы героя.

Пьеса «Энума элиш, или Сон во сне» известна в двух отличающихся друг от друга вариантах замысла. В Ташкенте была написана пьеса в трех частях — «На лестнице», «Пролог» и «Под лестницей». По позднему (1964) свидетельству Ахматовой, она писалась в Ташкенте после тифа (1942 г.), окончена на Пасху 1943 г. и сожжена 11 июня 1944 г. в Фонтанном Доме. Наиболее полный пересказ ранней редакции принадлежит Н.Я. Мандельштам.

Название «Энума элиш» — «Когда вверху» — магическое заклинание, начальные слова ритуальной песни, исполнявшейся в древнем Вавилоне во время празднования Нового года. Клинописные таблички с текстом этого вавилонского эпоса (или культовой поэмы) переводил В.К. Шилейко, когда Ахматова, будучи его женой, записывала перевод под его диктовку. Н.Я. Мандельштам вспоминает: «Ташкентский "Пролог" был острым и хищным, хорошо утрамбованным целым. Ахматова перетащила на сцену лестницу балаханы, где мы вместе с ней потом жили. Это была единственная дань сценической площадке и формальному изобретательству. По этой шаткой лестнице спускается героиня — ее разбудили среди ночи, и она идет судиться в ночной рубахе. Ночь в нашей жизни была отдана страху. <...> Внизу на сцене стоит большой стол, покрытый казенным сукном. За

столом сидят судьи, а со всех сторон сбегаются писатели, чтобы поддержать праведный суд. <...> Они пристают с вопросами, где будет суд, кого собираются судить и кто назначен общественным обвинителем. Они обращаются друг к другу и к "секретарше нечеловеческой красоты", которая сидит на авансцене за маленьким столиком с десятком телефонных аппаратов. Писатели демонстрируют секретарше свою готовность идти на суд и приветствовать все несомненно справедливые решения судей. <...> Открывается заседание. Весь смысл происходящего в том, что героиня не понимает, в чем ее обвиняют. Судьи и писатели возмущены, почему она отвечает невпопад. На суде встретились два мира, говорящие как будто на одном, а на самом деле на разных языках. "Пролог" был написан в прозе, и каждая реплика резала, как нож. Это были донельзя отточенные и сгущенные формулы официальной литературы и идеологии. Ими шугают героиню, когда она лепечет стихи, оборванные и жалобные строчки о том, что в мире есть воздух и вода, земля и небо, листья и трава, словом, "блаженное где-то" из ахматовских стихов. Едва она начинает говорить, как поднимается шум, и ей объясняют, что никто не дал ей права бормотать стихи, и пора задуматься, на чью мельницу она льет воду рифмованными строчками, а кроме того нельзя забывать, что она подсудимая и отвечает перед народом <...> за все, что проносится в ее голове»[70].

Ощущения героини — недоумение и горечь оттого, что человеку нет места в мире чиновничьей и писательской нечисти. Героиню сажают в тюрьму, там она наконец чувствует себя свободной, и из камеры слышен ее голос, читающий стихи. «Смысл ее слов, — пишет Н.Я. Мандельштам, — нечто вроде позднее записанного:

Из-под каких развалин говорю,
Из-под какого я кричу обвала?..
Я в негашеной извести горю
Под сводами вонючего подвала...
Пусть назовут беззвучною зимой,
Пусть вечные навек захлопнут двери,
И все-таки услышат голос мой,
И все-таки ему опять поверят...

Это не единственная тема заключенной. В ее словах тот острый бред, который передает наши чувства тех лет. Героиня в ночной рубашке — одна из многих женщин, просыпавшихся ночью в холодном поту и не веривших тому, что с нами произошло. Это Ахматова, которой приснился до ужаса реальный сон...»[71]

«Энума элиш» 1960-х годов — это другое произведение. «Пролог, или Сон во сне» здесь — пьеса, которую пишут героиня Икс и ее двойник — Икс 2. Сюжету предпослана история рукописи, найденной в бутылке, полусмытый текст которой — это либретто по «Поэме без героя». Неким ученым собраны сведения об авторе либретто — женщине-актрисе, которой предписано покинуть театр и ухаживать за собственной могилой. Ее сосе-

ди по квартире следят за ней и доносят о том, что она пишет углем на стене стихи «Трещотка прокаженного / В моей руке поет...»

«В фойе театра до сих пор висит (в ночной рубашке, с распущенными волосами) ее портрет в роли Сомнамбулы из пьесы "Пролог", запрещенной во время генеральной репетиции. (11 часть трилогии «Энума элиш» неизвестного автора) и реабилитированной в (смыто океанской водой) году» (3, 312–313). В текст пьесы введен цикл стихотворений «Исповедь» или «Большая исповедь», — прием напоминает введение стихов доктора Живаго в роман Пастернака. «Исповедь» героини Ахматовой — о любви и нежности, которая была и даром небес, и преступлением, которая охватила двух людей настолько, что «умереть от нежности друг к другу боялись мы». Прообразы чувств этих двоих — Федра с ее любовью к юному пасынку Ипполиту, Франческа и Паоло, перешедшие к любовной игре от совместного чтения книги. Героине жаль своего избранника, потому что с ним «беда случилась — ты ее познал <...> Ту жажду, что приходит раз в столетье, А может быть, и реже, бедный друг» (3, 322). Как утолить эту жажду, знают только двое, но они не скажут об этом — «Под злою пыткой, и друг другу даже, — Особенно друг другу. — Замолчи». Эта тайна — кровосмесительство: «Мы запретное вкусили знанье». «Но всего страшней, всего позорней / То, что совершается теперь». Два человека разминулись во времени, — «Умер я, а ты не родилась... / Грешная, преступная, пустая, / Но она должна быть — наша связь!» Это — Последняя Беда, которая может грозить человеку на земле, и она придет тогда, «когда все будет уже почти хорошо, и будет она как две капли воды похожа на счастье. Там будут цветы и вереск, серебряное море, гранит, там будет и голос...» (3, 342).

В некоторых вариантах сюжета оба любящих пишут стихи. «Всего страшнее, что две дивных книги / Возникнут и расскажут всем о всем» (3, 354). В других вариантах сюжета стихи опасны уже тем, что они — стихи: «От них только горе. Знаешь, что с М. из-за стихов случилось?» или: «Ты знаешь, что теперь бывает за стихи?» (3, 325)

«Кровосмесительная связь» — это «последняя беда», которая ждет героиню «за поворотом». Но есть еще другая беда — более близкая, которой предстоит случиться через три года. Действие происходит в 1942 г. в Ташкенте, встреча, несущая беду, произойдет в 1945-м. Это реальная встреча Ахматовой с английским журналистом и дипломатом Исайей Берлином, ее последствия трагичны, но их не избежать, как бы ни хотелось этого герою.

«Он: Ты знаешь, что ждет тебя?
Она: Ждет, ждет... Жданов.

Слетаются вороны и хором повторяют последнее слово. Адские смычки» (3, 331).

По сравнению с первым вариантом «Пролога», в 1960-е гг. трансформируется сцена суда над героиней, — теперь «кафкианская» абсурдность ее абсолютна. Героиню обвиняют в убийствах, в раздаче отравленных яблок населению, в похвалах Джойсу, в том, что она диверсант, спустившийся на

парашюте, что хочет совершить побег на купленной ею подводной лодке, что торговала на Алайском рынке паспортами и переплывала реку Пяндж. «Свидетелями обвинения оказываются все, находящиеся на сцене». Режиссирует фантасмагорическое действо «самый толстый», приказывает «сверху» — «голос с грузинским акцентом»: «Закопать где-нибудь и через неделю потерять могилу. Об исполнении доложить». Финалом пьесы должна была стать, по-видимому, сцена смерти героини. Ее двойник — «Фигура в паранже» — бросает на тело мертвой все свои фиалки, свечи и лампы в окнах гаснут, звучит голос с грузинским акцентом: «Что делает проработанный товарищ?» «Ураганная музыка сразу обрывается. Из оркестра выходит человек со скрипкой, подходит к мертвой и играет ".......". Занавес» (3, 368).

Пьеса не была закончена, хотя Ахматова работала над нею в 1963–1965 гг. до последних месяцев жизни, и был театр, который готов был ее поставить, — Дюссельдорфский драматический театр. Очевидно, что по мере завершения произведения его направленность — антисталинская, антипартийная и вообще обличающая абсурд государственной системы преследований за свободу мысли и слова — становилась все более отчетливой, а значит — таила в 1960-е гг. угрозу и самому автору, и его близким. «Хрущевская оттепель» с отставкой Н.С. Хрущева в 1964 г. кончилась.

В 1943 г. в Ташкенте была издана книга избранных стихов Анны Ахматовой. В нее вошли и новые стихи — о войне, о Ленинграде, и стихи старые, ахматовская «классика». Многие стихи, конечно, оказались за ее пределами. Но даже в сокращенном, урезанном виде книга Ахматовой «Избранное. Стихи» потрясала. «...Гениальность стихов затмевает все», — написала о ней Л.К. Чуковская[72]. Прессы о книге не было. Две рецензии Пастернака остались не опубликованными. Он сопоставлял ранние и поздние стихи Ахматовой, оказавшиеся в книге рядом, так как по замыслу составителя стихи были расположены по тематическому принципу, — и делал вывод, что «составитель мог, не рискуя стилистической путаницей, ставить рядом ее стихи десятых и сороковых годов» — «Первый дальнобойный в Ленинграде» и "Памяти 19 июля 1914 года» — между ними двадцать семь лет, однако читатель забывает о хронологии: «Как следовали одна за другой эти войны в истории русского существования, так мысли, содержащиеся в обоих стихотворениях, выражены одним голосом и как бы в одно время. Было бы странно назвать Ахматову военным поэтом. Но преобладание грозовых начал в атмосфере века сообщило ее творчеству налет гражданской значительности»[73].

Как это ни может показаться удивительным, но до августа 1946 г. ничто в творческой судьбе Анны Ахматовой не предвещало появления постановления ЦК ВКП(б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"», несправедливого и оскорбительного по отношению к упомянутым там писателям. А. Сурков прочел ее «Мужество» в Колонном зале Дома Союзов «в суровые зимние дни 1942 года, рассказывая о советской военной лирике», — «под аккомпанемент сирен воздушной тревоги». «Долго не смолкающими аплодисментами приняла его строгая, на две трети солдатская аудитория

того незабываемого вечера», — так говорилось в «Послесловии» к кн.: Анна Ахматова. Стихотворения. 1961. Так же встречали выступления Ахматовой в Ленинграде и Москве в 1944–1946 гг. Ее стихи регулярно печатались в журналах «Звезда», «Ленинград», «Знамя», «Огонек», сборниках «Красноармеец», «Победа» (Л., 1945), «Ленинградский альманах» (Л., 1945). Газета «Правда» 20 мая 1945 г. напечатала стихотворение «Победа» («Но что нам сказать долгожданной ей...»). Газета «Известия» 7 апреля 1946 г. — «Памяти друга» («И в День Победы, нежный и туманный...»). Газета «Вечерний Ленинград» 4 июля 1946 г. — интервью с Ахматовой А. Максимова «Разговор с поэтом».

В 1945 г. Ахматову выбрали в правление Ленинградского отделения Союза писателей; в списке она была третьей по числу набранных голосов. Это было для нее важно, — спустя двадцать лет, в 1965 г., она помнила об этом и рассказывала М.В. Латманизову, ее биографу-любителю: «Выбрали меня в правление, причем третьей по порядку — по числу голосов. Так же, третьей по порядку, выбрали меня в правление и в 1945 году — двадцать лет назад. А потом, вскоре, в 1946 году было выступление Жданова»[74].

В 1944–1945 и даже в 1946-м, несмотря на появившиеся и нарастающие тревожные признаки, она ощущала себя независимой, гордой, почти свободной. В таком состоянии послепобедной эйфории жили тогда многие писатели — и участвовавшие в боях, и эвакуированные, и блокадники. Анна Андреевна была переполнена оптимизмом: «Вот увидите, будем писать то, что считаем необходимым. Возможно, через пару лет меня назначат редактором ленинградской “Звезды”. Я не откажусь»[75]. Выстраданная сила стихов Ахматовой о войне потрясала слушателей. Это главное, что отмечают все, кто пишет о встречах с Ахматовой после войны. Первые номера журналов «Звезда» и «Ленинград» за 1946 год вышли с большими ахматовскими подборками.

7 января 1946 г. Ахматова выступала в Доме Ученых им. М. Горького, 17 марта — в Доме Кино. Оба раза доклады о ее творчестве делал Б.М. Эйхенбаум. Он говорил об Ахматовой в историческом контексте великих имен — Блока и Маяковского, о ее пути как о третьей линии наряду с символизмом и футуризмом. От символизма, по мнению Эйхенбаума, лирика Ахматовой отличалась «резкой конкретностью, вещественностью, точностью». Ей были свойственны «лаконизм, сжатость, энергия языка, скупость слов». От футуризма лирика Ахматовой отличалась «узостью тем, домашностью, тихостью (“Слаб голос мой” и “Голос мой незвонок”), шопотностью, тяготением к классичности, к равновесию, сосредоточенностью на теме любви...» Но интимную жизнь героини Ахматова рисовала на фоне и в многочисленных связях с природой, городом, жизнью других людей, историей. Двойное восприятие мира — как бы с оглядкой на какую-то иную, простую жизнь — превращало героиню ахматовской лирики в женщину из народа, «русскую бабу». Для Ахматовой характерны «переходы от интимной, домашней интонации к торжественной, ораторской», особо выделяется тема «памяти, истории», а личная жизнь ощущается как жизнь национальная, историческая. Миссия избранничества в поэзии Ахматовой — это

бремя, наложенное судьбой: «Вот откуда и сила памяти, и страшная борьба с нею (потому что "Надо снова научиться жить"), и чувство истории, и силы для нового пути, трагическое (не личное) мужество, в жертву которому отдается личная жизнь: "Упрямая, жду, что случится"». Эйхенбаум говорил об эволюции творчества Ахматовой: «Поэзия Ахматовой — одно из тех больших явлений, которое связано с историей целого поколения, прошедшего весь путь от первой русской революции до второй мировой войны (40 лет). Я сам из этого же поколения — и поэзия Ахматовой факт моей душевной, умственной и литературной биографии»[76].

Весной 1946 г. группа ленинградских поэтов выехала в Москву. Первое их выступление состоялось в Клубе писателей. Зал был переполнен. «Литературная газета» писала 6 апреля 1946 г.: «Бурными аплодисментами встретили собравшиеся своих гостей: Анну Ахматову, А. Прокофьева, О. Берггольц, Н. Брауна, В. Рождественского, М. Дудина. От имени московских писателей ленинградцев приветствует П. Антокольский.<...> Тепло приветствовал зал Анну Ахматову, прочитавшую пять лирических стихотворений. Дружные аплодисменты вызвали заключительные слова ее стихотворения о ленинградцах:

...Да что там имена! Захлопываю святцы.
И на колени все! Багровый хлынул свет.
Рядами стройными выходят ленинградцы,
Живые с мертвыми: для славы мертвых нет».

Именно так — не «для Бога мертвых нет», а «для славы мертвых нет» — прочитала Ахматова последнюю строку стихотворения «А вы, мои друзья последнего призыва...» (1942), уже напечатанного именно так к тому времени в журнале «Знамя». Вернувшись в Ленинград, она рассказывала А.В. Любимовой, что, «когда вошла ленинградская группа поэтов в зал Дома писателей, все встали. Ахматова шла первая, а когда она стала читать, тоже все встали и так и слушали ее стоя. Когда рассказывала, на глазах были слезы»[77].

Всего у Ахматовой в Москве было восемь выступлений, в том числе — ее персональный вечер в Московском клубе писателей, знаменитый вечер ленинградских поэтов в Политехническом музее, который, по мнению многих присутствовавших на нем, послужил одним из поводов репрессий августа 1946 г. и «цитатной» фразы Сталина: «Кто организовал вставание?»

Вскоре по возвращении из Москвы в Ленинград Ахматова обнаружила, что для входа во двор «Фонтанного Дома» (дома Севморпути, где во флигеле находилась квартира Пуниных, в которой она жила и была прописана) надо предъявлять пропуск с фотографией. В ахматовском пропуске была обозначена ее «принадлежность» к «Фонтанному Дому»: «Жилец». Разовые пропуска в проходной главного здания выписывали всем гостям, а хозяева, в том числе Ахматова, должны были отмечать этот пропуск, указывая время ухода посетителя. В потолке ее комнаты появились просверленные отверстия, в которых она с помощью спицы пыталась нащупать

подслушивающие устройства. У ворот дома постоянно дежурили специальные агенты, которые сопровождали Ахматову и ее спутников в их прогулках по городу.

Тем не менее в нескольких издательствах готовились книги Ахматовой: «Стихотворения. 1909–1945» (Гослитиздат, 1946), «Избранные стихи» в библиотеке «Огонек», сборник в издательстве «Советский писатель». Первую из них редактировал В.Н. Орлов. 11 марта она была подписана к печати. Орлов составлял сборник вместе с Ахматовой, стихи были расположены по хронологии, разделы поименованы по названиям сборников, хотя по составу и композиции им не соответствовали.

В конце весны 1946 г. Ахматова выбирала для книги обложку, — она хотела «серый холст». Давала интервью об этой книге. В газете «Вечерний Ленинград» (8 марта 1946) появилась фотокарточка: «Ахматова читает стихи своей внучке» — в рубрике «Знатные женщины нашего города». Книга была издана. К июлю Ахматова имела сигнальный экземпляр, к августу в помещении издательства лежали стопки отпечатанного тиража. После постановления «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» тираж был уничтожен.

В издательство «Советский писатель» была сдана еще одна ахматовская книга. О ней 13 июля 1946 г. критик А. Тарасенков восторженно писал во «внутренней рецензии»: «Я высказываюсь за немедленное издание этой книги Ахматовой. Первоклассный русский лирик, Ахматова стала СОВЕТСКИМ ПОЭТОМ. Это для всех нас большая радость». Тарасенков отмечал, что Ахматова молчала двадцать лет перед войной, потому что ей не просто было принять в свое сердце новых людей, новый мир. Но теперь это свершилось. В новой книге “все овеяно образами величавого военного времени”, начиная от стихотворения “Лондонцам”». «Певец любви становится певцом мужества». О лирике второй части книги Тарасенков написал, что «это редкостные по своему изяществу и внутренней силе стихи». В них есть «какая-то мудрая усмешка старости над молодой человеческой душой с ее вечной неутоленностью и неспособностью уставать». Третью группу стихов составляют «пейзажи Средней Азии, выполненные с ахматовским мастерством». Наконец, четвертая группа — это стихи о прошлом, связанные с концом XIX — началом XX веков, в которых много тонкого философского раздумья. В этих стихах поэт “как бы сжигает корабли воспоминаний”, “строчки о светских дамах начала века звучат иронично, в иных случаях переходя в сарказм». Тарасенков предложил издательству исключить лишь два стихотворения, имеющих «какой-то религиозный подтекст»: «Третий Зачатьевский» и «Распятие». «Все остальное в новой книге Ахматовой не вызывает никаких идеологических и уж конечно никаких художественных сомнений»[78].

До рокового постановления «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» оставался ровно месяц. После него газетные и журнальные страницы заполнят статьи о тех же самых стихах под названиями: «Безыдейная поэзия А. Ахматовой», «Поэзия вредная и чуждая народу», «Пустая, чуждая поэзия»... Рукопись книги, расхваленной Тарасенковым, в 1953 г. будет возвращена Ахматовой «за истечением срока хранения».

Последний горький и торжественный праздник в жизни Ахматовой перед «анафемой» — участие 7 августа 1946 г. в церемонии открытия гранитного памятника на месте перезахоронения Александра Блока на Литераторских мостках Волкова кладбища. К этому дню она написала стихотворение «Памяти Александра Блока» (впоследствии оно печаталось без заглавия): «Он прав — опять фонарь, аптека...» (1946). Это стихотворение Ахматова прочла в тот же день на блоковском юбилейном вечере в Большом Драматическом театре им. Горького. Д.Е. Максимов написал об этом вечере: «Я был свидетелем ее триумфа на вечере памяти Блока в Большом Драматическом театре (август 1946), когда при ее появлении на сцене все присутствующие в зале стоя приветствовали ее полными жара и восторга несмолкающими аплодисментами. Нечто подобное, говорят, произошло тогда и в Москве. Это была встреча с полузабытым и вновь обретенным поэтом»[79].

В постановлении о журналах «Звезда» и «Ленинград», принятом 14 августа 1946 г., говорилось, что издающиеся в Ленинграде литературно-художественные журналы «Звезда» и «Ленинград» ведутся совершенно неудовлетворительно. «В журнале “Звезда” за последнее время, наряду со значительными и удачными произведениями советских писателей, появилось много безыдейных, идеологически вредных произведений. Грубой ошибкой “Звезды” является предоставление литературной трибуны писателю Зощенко, произведения которого чужды советской литературе. <...> Журнал “Звезда” всячески популяризирует также произведения писательницы Ахматовой, литературная и общественно-политическая физиономия которой давным-давно известна советской общественности. Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии. Ее стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, — “искусства для искусства”, не желающей идти в ногу со своим народом, наносят вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе»[80].

В постановлении задается риторический вопрос: «Как могло случиться, что журналы “Звезда” и “Ленинград”, издающиеся в Ленинграде, городе-герое, известном своими передовыми революционными традициями, городе, всегда являвшемся рассадником передовых идей и передовой культуры, допустили протаскивание в журналы чуждой советской литературе безыдейности и аполитичности? В чем смысл ошибок редакций “Звезды” и “Ленинграда”?» И далее следует жесткая критика в адрес главных редакторов В. Саянова и Б. Лихарева, которые «забыли то положение ленинизма, что наши журналы <...> не могут быть аполитичными». Последние страницы постановления содержат гневные обвинения в адрес Ленинградского горкома и, в частности, товарищей Я.Ф. Капустина и Широкова, проглядевших ошибки журналов, предоставивших возможность «чуждым советской литературе людям, вроде Зощенко и Ахматовой, занять руководящее положение в журналах»[81].

Указание на превышение полномочий Ленинградского горкома — первый шаг к развернувшемуся через три года «ленинградскому делу», по которому будет расстреляно более двухсот человек: за стремление сделать Ленинград столицей России, за проведение в Ленинграде Всероссийской, а не Всесоюзной оптовой ярмарки, за «вынашивание идеи создания компартии России». В докладе Жданова есть фраза об этом же: «Теперь должно быть ясно, какой грубый промах был допущен Ленинградским городским комитетом партии. <...> Старый Петербург, Медный всадник как образ этого старого Петербурга, — вот что маячит перед их глазами. А мы любим Ленинград советский, Ленинград как передовой центр советской культуры»[82]. Удар наносился не просто по журналам "Звезда" и "Ленинград", — удар наносился по особому ленинградскому патриотизму.

Ахматовская «ленинградская тема», ахматовский Петербург с его Исакием и Медным всадником, ахматовский пушкинизм — все это лежало в подтексте обвинений в ее адрес в постановлении от 14 августа 1946 г. Сама Ахматова это осознавала и высказала однажды в споре с очередным западным критиком, сводящим ее творчество к одному десятилетию — 1912–1922 гг.: «Он не догадывается, что и Постановления 1946 года не могло быть, если бы мои стихи не были связаны с текущей поэзией, если бы меня не так приняла Москва в апреле 1946 года. С какими-то неопределенными призраками прошлого никто у нас *так* не борется»[83].

Ахматова тяжело переживала «анафему», травлю в прессе и доходящие до нее сведения о бурных собраниях в Союзе писателей с обличениями в ее адрес. За период с августа 1946 по конец 1949 г. Ахматовой написано не более десяти коротких стихотворений. Они безрадостны.

Любовь всех раньше станет смертным прахом,
Смирится гордость и умолкнет лесть.
Отчаянье, приправленное страхом,
Почти что невозможно перенесть.
(конец 1940-х – начало 1950-х гг. — 2(1), 146)

Горечь, недоумение, сознание нелогичности происходящего, обида — все это было. Одной из первых после известия о постановлении к Ахматовой приехала Ф.Г. Раневская. «Скажите, зачем великой моей стране, изгнавшей Гитлера со всей его техникой, понадобилось пройти всеми танками по грудной клетке одной больной старухи? — я запомнила эти точные ее слова»[84]. И еще разговор Ахматовой и Раневской: «В один из этих страшных ее дней спросила: "Скажите, Вам жаль меня?" — "Нет", — ответила я, боясь заплакать. — "Умница, меня нельзя жалеть"»[85].

Из дневника Л.В. Яковлевой-Шапориной: «17 февраля 1948 года. Вчера была Сретенская Анна. Днем я зашла к Анне Андреевне Ахматовой. Снесла цветов: вновь появившихся желтых нарциссов. Она лежит, аритмия сердца, предполагают грудную жабу; в общем, замучили. Сократили сына, ее работу о Пушкине не приняли. Никаких средств к существованию. Все это

я знаю со стороны. Сама А.А., конечно, ни на что не жалуется. Кажется, она была рада моему приходу. Я было начала что-то рассказывать — она приложила палец к губам и показала глазами наверх. В стене над ее тахтой какой-то закрытый не то отдушник, не то вентилятор. "Неужели?" — "Да, и проверено". Звукоулавливатель. О, Господи. Я смотрела на нее и любовалась строгой красотой и благородством ее лица с зачесанными назад седыми густыми волосами»[86].

Государственная опала продолжалась многие годы. «Постановление о журналах "Звезда" и "Ленинград"» изучали в обязательном порядке в школах и институтах. Но одновременно росло и сочувствие читателей, издателей, общественности. Школьники и студенты восторженно заучивали наизусть цитируемые в «Постановлении» строки Ахматовой (книг ее было не достать). В феврале 1948 г. московский Литфонд предложил Ахматовой путевку в санаторий и безвозвратную ссуду — 3000 рублей. Г.П. Макогоненко уговорил Ахматову заняться переводами, — в августе 1949 г. исполнялось двести лет со дня рождения А.Н. Радищева, он готовил однотомник писателя и хотел включить в него написанные по-французски письма Радищева из сибирской ссылки к графу Воронцову. Макогоненко рассказывал, что особенно привлекло Ахматову в письмах Радищева его невероятное умение ощущать себя счастливым в самых невыносимых условиях (7, 50–52, 291–382, 648–669).

В марте 1949 г. Ахматова принесла рукопись своего перевода, объяснив Макогоненко принцип своего подхода к поиску нужного стиля: «Я избегала модернизации и пыталась сохранить стиль Радищева. Прочла "Путешествие". Там, рассуждая о стиле своей оды "Вольность", он признавал, что трудность и негладкость стиха порождались стремлением передать таким образом трудность самого действия, рождения мысли. То же и в письмах»[87].

Перевод был одобрен, принят к изданию. Ахматова получила гонорар, что было тогда для нее очень важно. В сентябре 1949 г. однотомник с переводами Ахматовой вышел в свет, но имя переводчика названо не было. Только в 1952 г., при втором издании однотомника Радищева, Макогоненко сумел добиться того, чтобы имя Ахматовой-переводчика было названо. Но до этого Ахматова должна была пройти через тяжелейшие испытания — арест сына, приговор, попытку смягчить стихами обрушившуюся на нее, а за нее — на сына — государственную опалу, за которой угадывалась личная мстительность вершителя судеб народа и страны Сталина.

Стихи, прославляющие Сталина, написанные Ахматовой в 1949–1950 гг. и опубликованные в журнале «Огонек», Ахматова называла «мои державинские подражания», имея в виду оду Державина «К Фелице», где он воспевает Екатерину II, будучи отдан под суд. Составление цикла «Слава миру!» было жестоким испытанием для гордого духа поэта, на которое она шла во имя спасения сына. В знак того, что «покаяние» было замечено, Гослитиздат начал работу над новой книгой стихов Ахматовой «Слава миру!», ей предложили переводы.

Работа над книгой затянулась на восемь лет, и она вышла лишь в 1958 г., т. е. много позже смерти Сталина. Переводами стихов Ахматова

занялась от безысходности — надо было на что-то жить. Но постепенно работа увлекла ее. В когорту переводчиков в 1940–1950-е гг. входили лучшие — самые образованные и независимые, самые думающие поэты и литераторы России. Ахматова переводила с подстрочников, кроме переводов с французского. Так, французские тексты Пушкина, стихотворения Гюго и его драму «Марьон Делорм» она переводила без подстрочников, хотя в последнем случае пользовалась помощью М.Л. Лозинского. Число переведенных ею поэтов огромно, многие переводы представляют собой прекрасные русские стихи, в которых сохранена индивидуальность автора и ощущается индивидуальность переводчика[88].

В 1950-е гг. ее переводы публиковались в антологиях, авторских сборниках и книгах избранных произведений поэтов республик СССР и зарубежных классиков. Среди последних — кроме Виктора Гюго, Рабиндранат Тагор, Ингер Хагеруп, Цюй Юань, корейская и китайская классическая поэзия. В декабре 1958 г. Л.К. Чуковская записывает ее слова о своей жизни: «Замучена переводами. Жалуется, что от них голова болит и ничего своего писать не может. "Я себя чувствую каторжницей. Минут на двадцать взяла сегодня своего Пушкина — дуэль — и сразу отложила: нельзя. Прогул совершаю"»[89].

В 1957 г. Ахматова дала интервью для журнала «Культура и жизнь» в рубрике «Писатели рассказывают...», где, в частности, сказала: «Что касается поэтического моего творчества, то в сентябре прошлого года вышел сборник "День поэзии", включающий произведения свыше ста советских поэтов, в том числе и одно из моих произведений — "Есть три эпохи у воспоминаний...". К сороковой годовщине Октябрьской революции выйдет двухтомная антология советской поэзии. Там будет помещено свыше двадцати моих стихотворений разных лет.

И наконец, в этом году Гослитиздат наметил выпустить книгу моих произведений — "Избранное". В сборник войдут стихи 1910–1956 годов, а также отрывки из новой поэмы — "Тысяча девятьсот тринадцатый год". Над этой поэмой я продолжаю работать и сейчас» (5, 260–261). Там же был помещен портрет поэта работы художника А. Тышлера

В одной из рабочих тетрадей Ахматова в 1961 г. записала план-конспект автобиографической книги «Мои полвека». Последняя и самая короткая «Третья часть» этой будущей книги должна была рассказывать о 1956–1961 гг.: «15 мая 56 г. возвращение Левы. Фонтанный Дом — Красная Конница. Ордынка. Комарово. Временами работа над поэмой, с 1955 г. — стихи. С 1958 ("Лит<ература> и жизнь") печатаюсь в журн<алах>. 1951 <май> — инфаркт. Больница. С 1950 г. — переводы. Работа над Пушкиным.

Конец»[90].

В последнее десятилетие своей жизни Ахматова пишет автобиографическую прозу, воспоминания о великих современниках, прежде всего о Блоке, Гумилеве, Мандельштаме, Лозинском. Не прекращает работу над «Поэмой без героя» и драматическими произведениями. Думая о возможных изданиях новых книг стихов и прозы, составляет многочисленные их

планы. И все чаще объединяет в циклы старые и вновь написанные стихи. Так появляются циклы «Библейские стихи», «Эпические мотивы», «Разрыв», «Тайны ремесла», «В сороковом году», «Луна в зените», «Новоселье», «Черепки», «Вереница четверостиший», «Шиповник цветет», «Трилистник московский», «Полночные стихи», «Венок мертвым», «Северные элегии». В цикл «Венок мертвым», составленный Ахматовой в 1960-е гг., вошли стихотворения от 1938 до 1961 гг. Они — о поколении замечательных людей, талантливых и задыхающихся «в душных стенах», людей «скорбной и высокой жизни», «страшный путь» которых освещали две войны. Это стихи — об учителе поэтов Иннокентии Анненском, о Михаиле Булгакове, Борисе Пильняке, Осипе Мандельштаме, Марине Цветаевой, Борисе Пастернаке, Михаиле Зощенко, Николае Пунине. Почти все названные здесь современники Ахматовой были либо убиты, либо затравлены системой. Стихи написаны от имени одной из этой когорты, — «плакальщицы дней погибших», «тлеющей на медленном огне, / Всех потерявшей, / Все забывшей». У этой плакальщицы больше нет слез, и она «каждому завидует, кто плачет» — «Кто может плакать в этот страшный час / О тех, кто там лежит на дне оврага... / Но выкипела, не дойдя до глаз, / Глаза мои не освежила влага». Ахматова мечтала увидеть цикл напечатанным, предлагала его в составе рукописи «Бег времени» 1963 г. издательству «Советский писатель». Но — она переоценила возможности самых благожелательных к ней редакторов в оставшиеся считанные дни «хрущевской оттепели».

Размышление о своей долгой жизни, поворот к пережитому и его горестное осмысление — лейтмотив ахматовских стихов 1950-х — 1960 гг. Она пишет о собственной судьбе как о судьбе каторжанки, сопоставляет ее с другими судьбами, более благополучными: «Тебе — белый свет, / Пути вольные, / Тебе зорюшки / Колокольные. / А мне ватничек / И ушаночку. / Не жалей меня, / Каторжаночку» («Любовная», 1955). И о собственных стихах: «Сплетней изувечены, / Биты кистенем, / Мечены, мечены / Каторжным клеймом» («Застольная», 1955).

Вехами своей личной жизни, которую она воспринимала как неотъемлемую часть жизни страны, Анна Ахматова считала: 5 марта 1953 г. смерть Сталина, потом расстрел Берии, начавшийся при Н.С. Хрущеве процесс реабилитации и освобождения невинно осужденных, XX и XXII съезды партии с их разоблачениями «культа личности». С радостью встретила сообщения о подготовке книги стихов О. Мандельштама, о попытках пересмотреть обвинения в адрес Н. Гумилева и напечатать его произведения. А главными событиями ее «личной жизни» были, разумеется, выходящие книги.

В 1958—1965 гг. были изданы три книги стихов Анны Ахматовой. Это «Стихотворения» 1958 г. — небольшая, на одну треть состоящая из переводов книга, «Стихотворения (1909—1960)» 1961 г. и «Бег времени». Книги были неполными, составленными не самим автором, а редакторами и издателями, но они выходили — вопреки не отмененному до конца 1980-х гг. «Постановлению».

Рецензий на них было немного. Наиболее характерная — Льва Озерова «Стихотворения Анны Ахматовой», написанная ко дню семидесятилетия поэта. Лев Озеров говорит о творчестве Ахматовой за последние пятнадцать лет как о «разговоре с современником», утверждает, что ее поэзия, особенно любовная лирика, это «<...> лирика преодоления одиночества, исповедь дочери века, понявшей, что путь одиночества и изоляции ведет художника к тяжелой драме[91]. То есть — критик говорит об «исправлении» Ахматовой, осознавшей тупиковость своей дороги. Это было неверно.

Книгу «Стихотворения» 1958 г. Ахматова дарила, заклеивая наиболее «патриотические», оставшиеся от цикла «Слава миру!» стихи и часто вписывая неопубликованные на свободные места на страницах. Дарственные надписи подчеркивали неудовлетворенность автора составом книги: «Милым Адмони хоть это. Ахматова. 1 января 1959. Ленинград». В книге, посланной А.С. Эфрон: «Ариадне Сергеевне Эфрон не без смущения эти обломки. 4 янв<аря> 1959. Ленинград». Ариадна Сергеевна ответила благодарственным письмом, в котором была высокая похвала книжке Ахматовой — конечно, книга всего лишь обломки, «но ведь и Венеру Милосскую мы знаем без рук»[92]. В экземпляр книги, подаренной Л.К. Чуковской, вписан «Последний сонет», исправлены даты, надпись: «Лидии Корнеевне Чуковской, чтобы она вспомнила все, чего нет в этой книге. Ахматова. 19 декабря 1958. Москва». «ВАША книжка, — сказала автору Чуковская. — Встречаешься со старыми, давно полюбленными стихами и присоединяешь к своей любви новые — “Предысторию”, например»[93].

В книгу «Стихотворений» 1961 г. вошли «1913 год (Три фрагмента из поэмы)», «Cinque», две «Северные элегии», цикл из восьми стихотворений «Шиповник цветет» (с датами 1946–1956 гг.), цикл «Тайны ремесла» из шести стихотворений (с датами 1940–1960 гг.) и несколько последних стихотворений 1958, 1959 и 1960 гг. — грустных, говорящих о близости смерти, обращенных к тайникам памяти. Правда, именно эти стихи были жестоко искалечены предваряющим цензуру редакторским карандашом. И снова, и в этой книге — «Приморский парк Победы (1950), «Песня мира» (1950), «Прошло пять лет — и залечила раны...» (1950), «Говорят дети» (1950), и «В пионерлагере» (1950) под заглавием «Послесловие», — т. е. тот же обязательный набор советских патриотических стихов, которые должны были «прикрывать», «спасать», «защищать» трагические ахматовские темы. И снова Ахматова пишет на этой книге, даря ее близким людям: «И. Б. (т. е. Исайе Берлину. — *Н. К.*) хоть такую. А. 8 июня 1965. Лондон».

Наконец, после долгого редактирования, изменений состава и композиции, в 1965 г. увидел свет сборник «Бег времени», самый полный изо всех, изданных Ахматовой при жизни. Он включал не все лучшие, но многие истинно ахматовские старые и новые стихи. В последние дни жизни, в больнице, Ахматова получила письмо от Арсения Тарковского об этой книге: «Как добивались и добиваются Ваши читатели “Бега времени”! Все, чего нет в книге, или известно читателям или воображается ими, они видят книгу такой, какой она могла бы быть, и пусть Вас не огорчает ее неполнота. Все же — это самая полная Ваша книга, самая большая по охвату

созданного Вами. Выход ее в свет — праздник русской поэзии, и был бы праздником в любые времени... (но она и очень *современна*), даже в присутствии имен, которые и произнести страшно (Тютчев, Баратынский и еще...). <...> Вы написали за всех, кто мучился на этом свете в наш век, а так еще не мучились до нас ни в какие времена» (2(2), 312).

Внешне с печатанием Ахматовой в последние годы ее жизни все обстояло благополучно. Кроме трех книг, с 1958 и до весны 1966 г. в журналах и газетах СССР было более сорока публикаций ее стихов и прозы. Кроме того, как уже говорилось, регулярно печатались ее переводы. Торжественно проходили выступления Ахматовой по ленинградскому телевидению. В стране была «хрущевская оттепель», Ахматова говорила о себе как о «хрущевистке». Однако — за роман «Доктор Живаго», изданный на Западе, подвергся травле Пастернак. В 1965 г. началось «дело» против Синявского и Даниэля — их произведения не были близки Ахматовой, но она говорила Л.К. Чуковской: «Ах, при чем тут хорошая проза, плохая проза... Надо одно: чтобы люди не попали на каторгу»[94].

Ахматова не стремилась печататься за рубежом, не нарушала предписанных государством правил, как это делали некоторые выдающиеся ее современники. Она смирилась с тем, что ее лучшие произведения на родине под запретом. Но книги Ахматовой за рубежом выходили — на русском языке и в переводах, что и радовало ее, и огорчало, так как книги были заведомо не полны и изобиловали ошибками, и пугало возможными последствиями на родине для нее и ее близких.. В 1963 г. в Мюнхене был издан «Реквием», и Ахматова была горда этой публикацией, хотя сожалела о том, что в «Новом мире» его не напечатал А.Т. Твардовский. Вышел том ее сочинений под редакцией Г.П. Струве и Б.А. Филиппова, в котором было немало ошибок и пропусков. Ахматова была огорчена небрежностью этого издания, писала об этом. Книга затем была переработана, дополнена и вышла вторым изданием в «Международном литературном содружестве» в 1967 г. В 1962 г. появился первый том «Собрания сочинений» Николая Гумилева (Вашингтон, 1962), с предисловием Г.П. Струве. Ахматова была рада этому, надеялась на скорое издание замечательного «не прочитанного поэта» Гумилева в России.

Об Ахматовой за границей писали все чаще. Ей посвящали страницы воспоминаний уехавшие в эмиграцию поэты— Георгий Иванов, Ирина Одоевцева и др. О ней вспоминали эмигранты «первой волны» в связи с Гумилевым, с историей акмеизма, Цеха поэтов, «Бродячей собаки». Как правило, Ахматова давала нелестную оценку этим зарубежным воспоминаниям, но они подтолкнули ее к мысли о необходимости подробно рассказать самой о событиях своей жизни.

Она написала много страниц воспоминаний — конкретных заметок о своем детстве, о городах и домах, в которых жила, о своих предках и друзьях, о первых стихотворениях и первых книгах, о зарождении акмеизма, о каждом из своих ранних сборников, «об Ахматовой и борьбе с нею» к 50-летию своей литературной деятельности и т. д. В параллель к «Пушкинским штудиям» Ахматовой эти отрывки можно назвать «Ахматовскими

штудиями», литературоведческими эссе поэта о себе. Каждый раз она начинала свои воспоминания с начала — с рождения, с первых запомнившихся событий. Цельной книги о себе, своей судьбе и творческом пути Ахматова написать не успела.

Между тем из-за рубежа пришло признание заслуг Ахматовой перед мировой культурой — присуждение ей в 1964 г. в Италии премии «Этна Таормина», вручение в 1965 г. почетной ученой степени доктора наук Оксфордского университета. В собственной стране ее все чаще стали посещать иностранцы — теперь ей это было «дозволено». Ее выбрали в правление Ленинградского отделения Союза писателей, избрали делегатом на съезд писателей. В мае 1964 г. в Музее-квартире В. Маяковского состоялся вечер в честь 75-летия Анны Ахматовой — первый вечер в ее честь после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград». С докладами о ее творчестве выступали В.М. Жирмунский и Л.А. Озеров. О ней торжественно говорил А. Тарковский, посвященные Ахматовой стихи читал В. Корнилов. В сентябре 1965 г. в результате ходатайств выдающихся деятелей русской культуры был возвращен из ссылки лучший из «учеников» Ахматовой среди молодых поэтов России 1960-х гг., высоко ценимый ею Иосиф Бродский. В октябре 1965 г. Ахматова увидела тираж своей книги «Бег времени». Но, как записала в дневнике Л.К. Чуковская, «на радость, на счастье у нее, видно, тоже не хватает сил»[95].

Последнее знаковое событие в жизни Анны Ахматовой — ее выступление на вечере, посвященном Данте, в Большом театре 19 октября 1965 г. Сохранилась магнитофонная запись речи Ахматовой о Данте, которая (начиная с издания 1986 г.) воспроизводится под заглавием «Слово о Данте». Наброски и черновики этой речи, а также развитие мыслей о Данте, обращенных к себе, к своей судьбе, Ахматова записывала в рабочих тетрадях. Среди размышлений о Данте — записи о вновь наступивших «чернейших днях», о «Прологе», над которым она работает и которому не хватает «величия замысла», спасшего Иосифа Бродского. Само наступившее материальное благополучие и признание пугают ее: «Вл. М<уравьев> назвал мою прозу — бесстрашной. Бесстрашие — близость смерти. Самое страшное — это забыть, что есть ужас, начать творить уют. Я всегда это говорила и в прозе и в стихах»[96]. Ахматова не творила уют, она никогда не стремилась к этому. Бездомная, «беспастушная», ютящаяся большей частью в чужих московских квартирах или литфондовской даче («будке» в Комарово) и пишущая бессмертные стихи — такой была Ахматова.

В ночь на 9 ноября у нее начался четвертый инфаркт. «...Я на несколько дней потеряла сознание, и после двух приступов боли начала задыхаться <...> В больницу была доставлена в безнадежном состоянии (слова врача)»[97].

Так заканчивался последний, *дантевский* год жизни Анны Ахматовой.

Она умерла 5 марта 1966 г. в санатории Домодедово под Москвой. 9 марта в морге Института им. Склифосовского состоялось прощание с ней. Народу было немного, — официального оповещения не было, пришли только самые близкие или услышавшие трагическую весть от близких. Траур-

ный митинг открыл В.Е. Ардов, произнесли речи А. Тарковский, Л. Озеров и Е. Эткинд. Затем в запаянном гробу тело было отправлено в аэропорт. 10 марта в Никольском Морском соборе в Ленинграде было отпевание, многочасовая церковная служба, затем гражданская панихида в Доме писателя им. Маяковского и похороны на кладбище в Комарово.

Примечания

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 7. С. 75–76.

[2] Там же. С. 83.

[3] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М.: Согласие, 1997. Т. 2. С. 235.

[4] Фраза из статьи В.О. Перцова «По литературным водоразделам» (журнал «Жизнь искусства». 1925. № 43. С. 4–6), которую Ахматова цитировала в автобиографической прозе: «Статью у меня взяли, но я помню одну фразу: "Мы не можем сочувствовать женщине, которая не знала, когда ей умереть"» // *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2005. Т. 5. С. 231. Далее произведения Ахматовой будут цитироваться по этому изданию с указанием в тексте арабскими цифрами тома и страницы (номер полутома указывается в круглых скобках).

[5] Выражение К.И. Чуковского, начавшего этими словами статью о «Поэме без героя».

[6] *Берлин И.* Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 гг. Цит. по: *Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 276.

[7] *Кузмин М.А.* <Предисловие> // *Ахматова А.* Вечер. Стихи. СПб., Цех поэтов. 1912. С. 5–10. См. также в кн.: Анна Ахматова. Pro et contra. Антология. Т. 1. СПб., 2001. С. 60.

[8] См. об этом: *Королева Н.В.* Церковь и вера в жизни и поэзии Анны Ахматовой // Новосибирская горница, 2000. № 20. С. 87–98. *Королева Н.В.* Анна Ахматова // Православная энциклопедия. Т. 4. М.: Православная энциклопедия, 2002. На тему «Религиозная лексика как метафора мира: размышления о поэтике Анны Ахматовой» в 2004 г. защищена докторская диссертация Джулией Базелика в Миланском университете — см.: Giulia Baselika. Le parole della religione come metafora del mondo. Osservazioni sulla poetica Achmatoviana. 2005. Campanotto Editore. Prefazione — Nina Koroleva.

[9] Записная книжка Ахматовой // РГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 110, л. 28 об. См. также в кн.: Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва; Torino, 1996. С. 364.

[10] *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 295.

[11] *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. М., 1991. С. 58.

[12] Брюсов писал об Ахматовой в статьях: «Будущее русской поэзии», «Сегодняшний день русской поэзии», «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм» // «Русская мысль», 1911. № 8. С. 18; 1913. № 4. С. 140–142; 1912. № 7. С. 22, 28. В последней: «Стихи г-жи Ахматовой весьма дороги нам своей особенной остротой. <...> Мы уверены, или по крайней мере надеемся, что и Н. Гумилев, и С. Городецкий, и А. Ахматова останутся и в будущем хорошими поэтами».

[13] Новая жизнь. 1912. № 3. С. 270.

[14] Аполлон. 1912. № 4. С. 45–47.

[15] А. Ахматова. Стихотворения. Кн. 1–3. 1923. Пб.; Берлин. «Петрополис», «Алко-

ност». Кн. 1 — «Четки». Изд. 9-е, дополненное. Кн. 2 — «Белая стая». Изд. 4-е, дополненное. Кн. 3 — «Anno Domini». Изд. 2-е, дополненное.

[16] *Лукницкий П.Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Париж; М., 1997. Т. I. С. 66; Т. II. С. 110. Далее ссылки на это издание даются в тексте после цитаты, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

[17] Об Анне Ахматовой. Л., 1990. С. 56.

[18] Там же. С. 64.

[19] Там же.

[20] Там же. С. 65.

[21] *Гумилев Н.* Сочинения. Т. 3. С. 239–240.

[22] *Мандельштам О.* Собр. соч. Т. 1. С. 208.

[23] РГАЛИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 201, л. 174. Цит. по: *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 1. 1889–1917. М., 1996. С. 89.

[24] Русская мысль. 1916. № 12. Цит. по: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 121.

[25] Отрывки из писем Ахматовой к М. Лозинскому опубликованы И.В. Платоновой-Лозинской в юбилейном «ахматовском» номере журнала «Литературное обозрение». 1989. № 5. С. 64–66.

[26] *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., Радуга, 1991. С. 236.

[27] Куранты. 1918. № 2. Цит. по: Анна Ахматова. Десятые годы. М., 1989. С. 215–219.

[28] Ars. Тбилиси. 1919. № 1. Цит. по: Анна Ахматова. Десятые годы. С. 224.

[29] *Ахматова А.* Сочинения. Т. 3. Париж, 1983. С. 446–447.

[30] *Гумилев Н.* Сочинения. Т. 3. С. 244–245.

[31] Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 23.

[32] На выход «Подорожника» откликнулись: М.С. Шагинян. Письмо из Петербурга // Россия. М.; Пг., 1922. № 1, август. С. 30; Б.М. Эйхенбаум. Роман-лирика. (А. Ахматова. Подорожник) // Вестник литературы. Пг., 1921. № 6–7. С. 8–9; Н. Оцуп. А. Ахматова. Подорожник // Альманах Цеха поэтов. Кн. 2. Пг., 1921. С. 67–68; Г. Иванов. О новых стихах («Подорожник») // Дом искусств. Пг., 1921. № 2. С. 98–99. За границей о книге «Подорожник» написали: С. Сумский. Ахматова. «Подорожник» — «Anno Domini» // Новая русская книга. Берлин. 1922. № 1. С. 20–21; Г.П. Струве // Русская мысль. София. 1921, октябрь–декабрь.

Несколько статей раннему творчеству Анны Ахматовой посвятил К.В. Мочульский: Поэтическое творчество Анны Ахматовой // Русская мысль. София. 1921. № 3–4. С. 185–201, Анна Ахматова. «Четки» // Там же. 1922. № 1–2. С. 382, «Anno Domini MCMXXI» // Современные записки. 1922. № 10. С. 385–390.

[33] *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1995. С. 200–201.

[34] Дом Искусств. 1921. № 1. С. 23–42. Перепеч. в кн.: *Оксенов И.* Современная русская критика. Л., 1925. С. 287–305.

[35] *Эйхенбаум Б.М.* Роман-лирика. Подорожник. Стихотворения Анны Ахматовой // Вестник литературы. 1921. № 6–7. С. 8–9.

[36] *Чуковский К.И.* Дневник. 1901–1929. С. 255.

[37] Там же. С. 246.

[38] *Ахматова А.* «Последняя сказка Пушкина» // Звезда. 1933. № 1. С. 161–176; *Ее же.* «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936. С. 91–114.

Об Ахматовой-пушкинисте и переводчике французских текстов Пушкина см.: *Ахматова А.* Собр. соч. Т. 6. С. 13–276, 354–392, 408–546 (подготовка текста, статья и

комментарии к разделу «Пушкинские штудии» *С.А. Коваленко*) и Т. 7 дополнительный. С. 21–26, 266–271, 639–644 (подготовка текста, статья и комментарии *Н.В. Королевой*).

[39] См.: *Виноградов В.В.* О символике Ахматовой // Литературная мысль. Кн. I. Пг., 1922; *Его же.* О поэзии Ахматовой. Труды Фонетического Института практического изучения языков. Л., 1925; *Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. М. Academia, 1928; *Эйхенбаум Б.М.* Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923.

[40] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. М., ГИХЛ. 1957. С. 217.

[41] *Троцкий Л.Д.* Внеоктябрьская литература // Правда. 1922. № 210, 221, 222 и 224; в более полной редакции — в кн.: *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М., 1923.

[42] Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. М., 1992. С. 264–270.

[43] См.: В тисках идеологии. Антология литературно-политических документов. 1917–1927. М., 1992. С. 260, 261, 279.

[44] См. статью Г. Горбачева «Открытое письмо редактору "Звезды"» // Звезда. 1925. № 1.

[45] См. в кн.: Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. М., 1925. С. 215–220.

[46] В тисках идеологии. Антология литературно-политических документов. 1917–1927. С. 280.

[47] *Иванов-Разумник Р.* Писательские судьбы. Нью-Йорк, 1952. С. 28–29; *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. С. 97.

[48] *Чуковский К.И.* Дневник. 1930–1969. С. 128.

[49] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 39–40.

[50] См. в кн.: Госбезопасность и литература на опыте России и Германии (СССР и ГДР). М., 1994. С. 72–79.

[51] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 417.

[52] *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1991. С. 267.

[53] Там же. Т. 1. М., 1989. С. 683.

[54] Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1993. Материалы об О. Мандельштаме. С. 142.

[55] Текст первой редакции «Поэмы без героя» сохранился в записи Л. Андриевской, приятельницы Ахматовой. См. публикацию *Т. Фабрициевой-Андриевской* в журнале «Роман-журнал XXI век». 2002. № 9 (45). С. 64–74 — с сопроводительными статьями и комментариями *Г. Иванова* «Обретенные строки: Анна Ахматова» и *Н. Королевой* «Облик и поэзия Анны Ахматовой в дневниках и записях Лидии Андриевской».

[56] См.: Петербургские сны Анны Ахматовой. «Поэма без героя» (Опыт реконструкции текста) / Сост., вст. ст., реконструкция текста и коммент. *С.А. Коваленко.* СПб., Росток. 2004.

[57] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 65–66.

[58] Там же. С. 97.

[59] См. об этом: Литературный фронт. История политической цензуры 1932–1946. М., 1994.

[60] Литературный современник. 1940. № 8–9. С. 213.

[61] *Нагорный С.* Следующий номер // Литературная газета. 1940. 29 сентября.

[62] «Активизировать работу писателей» // Ленинградская правда. 1940. 27 сентября.

[63] Об Анне Ахматовой. С. 417.

[64] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 350.

[65] *Берггольц О.Ф.* Говорит Ленинград. М., 1964. С. 77. См. также: *Макогоненко Г.П.* Из третьей эпохи воспоминаний // Об Анне Ахматовой. С. 264.

[66] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 496.

[67] Там же. С. 503.

[68] *Раневская Ф.Г.* Разговор с собой. Дневник на клочках // Литературная газета. 1966. 21 августа / Публ. *Ю. Данилина.* См. также: Юность. 1966. № 8, 9.

[69] Там же.

[70] *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 290–292.

[71] Там же. С. 293.

[72] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 516.

[73] *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 390–391.

[74] Об Анне Ахматовой. С. 526.

[75] Там же. С. 223.

[76] День поэзии. Л., 1967. С. 169.

[77] *Любимова А.В.* Записи о встречах // Об Анне Ахматовой. С. 245.

[78] РГАЛИ, ф. 1234, оп. 11, ед. хр. 99. Опубликовано: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Ч. 1. С. 372–373.

[79] *Максимов Д.Е.* Об Анне Ахматовой, какой помню // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 119.

[80] Культура и жизнь. 1946. 20 августа.

[81] Там же.

[82] Там же.

[83] Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino: Einaudi, 1996. С. 147.

[84] О Раневской. М.: Искусство, 1988; Вестник Русского христианского движения. 1989. Т. 156. С. 151.

[85] *Раневская Ф.* Разговор с собой. Дневник на клочках // Литературная газета. 1996. 21 августа.

[86] Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 208–209.

[87] Об Анне Ахматовой. С. 278.

[88] О переводах Ахматовой см. в ст. Н.В. Королевой «И вот чужое слово проступает...» и в комментариях к томам собрания сочинений: *Анна Ахматова.* Переводы 1910–1950-е гг. Т. 7 дополнительный; Переводы 1950–1960-е гг. Т. 8 дополнительный. М., Эллис Лак 2000. 2005.

[89] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 345.

[90] РГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 103, л. 7–8; 10 об.–11, 14–18 об.

[91] Литературная газета. 1958. 23 июня. № 78.

[92] Эта надпись приведена в кн.: *Эфрон А.* О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери. М., 1989. С. 261.

[93] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 342–344, 346.

[94] Там же. Т. 3. С. 304.

[95] Там же. Т. 3. С. 297.

[96] РГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 114, л. 157.

[97] Там же.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1889, 11 июня (ст. ст.), 23 июня (нов. ст.) — Родилась Анна Андреевна Горенко. Родители — капитан 2-го ранга Андрей Антонович Горенко и его жена Инна Эразмовна Горенко, урожденная Стогова. Место рождения — дача Саракини, Большой Фонтан, «одиннадцатая станция паровичка», под Одессой.

1889, 17 декабря — Анна Андреевна Горенко крещена в Преображенском соборе г. Одессы.

1892 — Семья Горенко переехала в Царское Село на ул. Широкую.

1894, зима — Семья проводит зиму в Киеве в связи с рождением сестры Ии.

1894, лето — На даче в Гунгербурге (Усть-Нарва).

1896, зима — Анна живет в Севастополе у тетки М.А. Горенко.

1896, лето — В имении тетки А.Э. Вакар в Летичевском уезде Подольской губернии. Смерть сестры Рики (Ирины).

1896—1902, каждое лето — На даче Тура («Отрада», «Новый Херсонес»), три версты от Севастополя.

1896 16 сентября — Рождение брата Виктора.

1899, осень — Анна Горенко поступила в 1-й класс Царскосельской Мариинской женской гимназии.

1902, август—сентябрь — Попытка отдать Анну в Смольный институт благородных девиц.

1903, 24 декабря — Знакомство с Н.С. Гумилевым, гимназистом Царскосельской Николаевской гимназии.

1905, 9 января — «Кровавое воскресенье», 14—15 мая — поражение русского флота под Цусимой — «потрясение на всю жизнь».

1905, август — Родители Горенко расстались, мать с детьми уехала на юг, в Евпаторию.

1906 — 1907, май — Учеба в Киево-Фундуклеевской женской гимназии.

1907, май — Получение аттестата об окончании гимназии.

1907, март — Публикация стихотворения Анны Горенко «На руке его много блестящих колец...» в редакции Н.С. Гумилева в издаваемом им в Париже журнале «Сириус — Sirius», № 2.

1908, осень — Поступление на юридический факультет Высших женских курсов в Киеве, где Анна училась два года.

1910, 25 апреля — Венчание А.А. Горенко и Н.С. Гумилева в Николаевской церкви села Никольская слободка Остерского уезда Черниговской губернии.

1910, 2 мая — Отъезд А.А. и Н.С. Гумилевых в Париж через Варшаву. Адрес в Париже — rue Bonaparte, 10.

1910, начало июня — Возвращение из Парижа в Царское Село, в дом матери мужа, Анны Ивановны Гумилевой (Бульварная ул., дом Георгиевского).

1910, 13 июня — Первое посещение «Башни» Вячеслава Иванова.

1911, 17 марта — В журнале «Gaudeamus» № 8 напечатаны стихи Анны Ахматовой.

1911, середина апреля — В журнале «Аполлон» напечатаны стихи Анны Ахматовой.

1911, начало мая — начало июля — Поездка Анны Ахматовой в Париж. Дружба с А. Модильяни. Рисунки Модильяни, изображающие Ахматову, в том числе «ню».

1911, октябрь — Создание Цеха Поэтов.

1911, 31 декабря — Открытие литературно-художественного кабаре «Бродячая собака».

1912, март — Вышла в свет первая книга стихов Анны Ахматовой «Вечер». СПб., тираж 300 экземпляров.

1912, 3 апреля — Отъезд А.А. и Н.С. Гумилевых в Италию (через Вержболово, Берлин, Лозанну, Уши, Оспедалетти, Сан-Ремо) — в Геную, Пизу, Флоренцию, Болонью, Падую, Венецию. В середине мая — возвращение в Киев через Вену и Краков.

1912, 18 сентября — У А.А. и Н.С. Гумилевых родился сын Лев.

1912, середина сентября — Возобновление заседаний Цеха Поэтов. Решение отмежеваться от символизма. Объявление о создании нового направления — акмеизма (от греческого «акме» — цветение, вершина).

1913, октябрь — Сближение Анны Ахматовой с Н.В. Недоброво и кругом поэтов Петербургского университета.

1914, 8 февраля — На диспуте «О новом слове» в Тенишевском зале Анна Ахматова знакомится с Артуром Сергеевичем Лурье.

1914, март — Вышла в свет вторая книга стихов Анны Ахматовой «Четки».

1914, 19 июля (1 августа) — Германия объявила войну России.

1914, 14 августа — Н.С. Гумилев зачислен вольноопределяющимся в 6-й запасной эскадрон. Полк расквартирован в Кречевицах под Новгородом.

1914, август — Знакомство Ахматовой с Б.В. Анрепом, другом Недоброво, перед отъездом Анрепа на фронт.

1915, 11 февраля — Ахматова присутствует на «Вечере пяти» в кабаре «Бродячая собака», где В.В. Маяковский прочитал стихи «Вам».

1915, август — Приезд с фронта Н.С. Гумилева.

1915, август — Анне Ахматовой поставлен диагноз: туберкулез легких. В октябре она лечится в санатории Хювинккя близ Гельсингфорса.

1916, 13 февраля — Чтение Н.В. Недоброво своей трагедии «Юдифь» Анне Ахматовой и Борису Анрепу. Ахматова дарит Анрепу «черное кольцо».

1916, июль — Поездка в Севастополь для лечения от туберкулеза. Дача Шмидта, Песочная бухта. Встреча в Бахчисарае с Недоброво.

1916, 19 декабря — Ахматова вернулась из Севастополя в Петербург, где жила у Срезневских. 24 декабря (в Сочельник) вместе с Кузьмиными-Караваевыми уехала в Слепнево, где встречала новый год.

1917, 25 февраля — Начало Февральской революции в Петрограде. Анна Ахматова и Б. Анреп на генеральной репетиции «Маскарада» в Александринском театре.

1917, март — Отъезд Б. Анрепа в Англию.

1917, май — Отъезд Н.С. Гумилева в Англию и во Францию.

1917, сентябрь — Выход третьей книги стихов Анны Ахматовой «Белая стая».

1917, сентябрь — Приезд Б. Анрепа из Англии (до середины октября).

1917, 25 октября — Октябрьская революция в Петрограде. В памяти Ахматовой — разведенный в неурочный час Литейный мост.

1918, апрель — Возвращение Н.С. Гумилева из Англии в Петроград. Просьба Ахматовой о разводе. Объявление Гумилеву о решении выйти замуж за В.К. Шилейко.

1918, 10 июня — Последняя совместная поездка Н.С. и А.А. Гумилевых в Бежецк к сыну.

1918, 5 августа (23 июля) — Официальный развод А.А. и Н.С. Гумилевых.

1918, август — Отъезд Ахматовой с В.К. Шилейко в Москву.

1918, осень — Возвращение Ахматовой и Шилейко в Петроград.

1918, декабрь — Официальное оформление брака Анны Ахматовой и В.К. Шилейко. Супруги поселились в служебной комнате Шилейко в северном флигеле Шереметевского дворца на Фонтанке, затем в Мраморном дворце на ул Миллионной.

1919, 3 декабря — Смерть Н.В. Недоброво в Ялте.

1920, 1 июня — Ахматова принята на работу в Петроградский агрономический институт (Фонтанка, 6) делопроизводителем факультетской библиотеки.

1920, июнь—июль — Создание Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов под председательством А. Блока. Ахматова в числе приглашенных в члены Союза участвует в его вечерах.

1920, сентябрь — В Доме искусств возобновляются литературные вечера. Первый вечер — «Две России» — лекция К.И. Чуковского «Ахматова и Маяковский».

1921, 3 февраля — Ахматова принята на работу в издательство «Всемирная литература» на должность переводчицы.

1921, апрель — Вышла в свет четвертая книга стихов Анны Ахматовой «Подорожник». Пб.; Берлин, «Петрополис».

1921, лето — Фактически распался брак Ахматовой и Шилейко. Ахматова поселяется в квартире О.А. Глебовой-Судейкиной и А.С. Лурье, по адресу: Фонтанка, 18, кв. 28 (четвертый двор, верхний этаж).

1921, 3 августа — Арест Н.С. Гумилева.

1921, 7 августа — Смерть А.А. Блока.

1921, 8 августа — Ахматова присутствует на панихиде по Блоку в квартире поэта.

1921, 10 августа — Похороны Блока на Смоленском кладбище в день престольного праздника иконы Смоленской Божьей Матери. После похорон Ахматова и О.А. Глебова-Судейкина пытаются найти могилу Всеволода Князева.

1921, 25 августа — Расстрел Н.С. Гумилева в числе 61 приговоренных к смерти по так называемому делу о «Таганцевском заговоре».

1921, сентябрь — Ахматова присутствует на панихиде по Н.С. Гумилеву в Казанском соборе.

1921, 19 ноября — Ахматова избрана в правление Петербургского отдела Всероссийского союза писателей.

1921, декабрь — Вышла в свет пятая книга стихов Анны Ахматовой «Anno Domini MCMXXI».

1921, 26 декабря — Ахматова избрана членом Совета Дома искусств.

1922, январь — Выход в свет отдельного издания поэмы «У самого моря».

1922, 17 августа — Ахматова провожает уезжавшего из России на пароходе «Гакен» Артура Сергеевича Лурье.

1922, август—сентябрь — Начало романа Ахматовой и Н.Н. Пунина.

1922, октябрь — В Берлине, в типографии Зинабург и К° отпечатано трехтомное издание «Стихотворений» Ахматовой, в составе: «Четки», издание 9-е, «Белая стая», издание 4-е и «Anno Domini», издание 2-е.

1923, январь — Вышла в свет книга Б.М. Эйхенбаума «Анна Ахматова. Опыт анализа».

1923, март — Ахматова вместе с К.И. Чуковским работает над составлением издания Н.А. Некрасова.

1923, сентябрь (октябрь) — В журнале «На посту», № 2–3, напечатана статья Г. Лелевича «Анна Ахматова. (Беглые заметки)», в которой содержался политический донос на Ахматову: «Потрясенная громовым крушением всего привычного мира, Ахматова с неверием и ненавистью смотрит на революцию».

1924, январь или февраль — Ахматовой три раза подряд снится Н.С. Гумилев. Сочтя это особым знаком, Ахматова начинает писать его биографию. Через некоторое время с просьбой предоставить ему материалы о Гумилеве для книги «Труды и дни Н.С. Гумилева» к ней обратился П.Н. Лукницкий.

1924, 15 марта — Ахматова избрана членом правления Ленинградского отделения Всероссийского союза писателей.

1924, 20 апреля — Вечер Анны Ахматовой в Политехническом музее в Москве. Вступительное слово произнес Л.П. Гроссман.

1924, 22 апреля — Вечер Анны Ахматовой в Харьковской общественной библиотеке. Романсы на слова Ахматовой исполняла Зоя Лодий.

1924, июль — Ахматова заключила с А.И. Гессеном договор на издание «Собрания сочинений» в двух томах.

1924, 23 сентября — Наводнение в Ленинграде, начало которого застало Ахматову на Смоленском кладбище, за панихидой по Анастасии Чеботаревской-Сологуб. Адрес Ахматовой и О.А. Глебовой-Судейкиной в это время — Фонтанка, дом 2 (угол Французской набережной).

1924, конец октября — Отъезд О.А. Глебовой-Судейкиной в Париж. Ахматова вынуждена переехать в квартиру В.К. Шилейко в Мраморном Дворце (ул. Халтурина, бывш. и ныне Миллионная, д. 5, кв. 12).

1924 — Ахматова изучает итальянский язык, читает в подлиннике «Божественную комедию» Данте.

1924 — Вышла в свет антология «Образ Ахматовой», составленная Э.Ф. Голлербахом.

1925, январь — Вторая корректура «Собрания сочинений Анны Ахматовой» в двух томах.

1925, 25 февраля — Ахматова читает стихи на литературном вечере в Академической капелле.

1925, апрель — середина мая — Ахматова живет в Царском Селе, в пансионе Зайцева, где лечится по поводу обострения туберкулеза.

1925, 28 декабря — Самоубийство С.А. Есенина. Ахматова позже посвятит «Памяти Сергея Есенина» написанное ранее стихотворение «Так просто можно жизнь покинуть эту...»

1926, февраль — Ахматова переводит монографию о Сезанне, которую хочет издать И.И. Рыбаков, собирающийся организовать издательство.

1926, 2–13 марта — Ахматова и Н.Н. Пунин в Москве, живут в московской квартире В.К.Шилейко (Пречистенка, дом 21).

1926, 8 июня — Официальный развод Ахматовой с В.К. Шилейко.

1926, 4 ноября — Ахматова выписана из квартиры Шилейко в Мрамор-

ном дворце. С сентября 1926 г. живет в Детском (Царском) Селе в пустующей квартире Рыбаковых.

1926, 16 ноября — Ахматова прописана в квартире Пуниных по адресу: Фонтанка, д. 34.

1926, 26 ноября — Сдана издателю Гессену очередная корректура «Собрания сочинений Анны Ахматовой» в 2-х томах.

1927, март — Известие, что «Собрание сочинений Анны Ахматовой» в 2-х тт. цензура разрешила издать тиражом 500 экземпляров, что заведомо убыточно, и издатель вынужден отказаться от издания.

1927, 30 апреля — Вечер поэзии Ахматовой в Ленинградском отделении Союза писателей. Вступительное слово Б.М. Эйхенбаума, стихи Ахматовой читали М.Л. Лозинский и П.Н. Лукницкий. Ахматова в вечере не участвовала.

1927, 20 июня — 25 июля — Путевка в санаторий ЦЕКУБУ в Кисловодск. Адрес санатория — Крестовая гора. Ахматова жила там не полный срок, 23 июля она уже была в Ленинграде.

1929, сентябрь — Пребывание в Гаспре под Ялтой в санатории ЦЕКУБУ.

1933, январь — В журнале «Звезда» № 1 опубликована статья «Последняя сказка Пушкина».

1933, октябрь — Вышла в свет книга «Петр Павел Рубенс. Письма» в изд. «Academia», перевод Ахматовой.

1933, конец года — Знакомство с семьей Ардовых через О.Э. и Н.Я. Мандельштам, проживавших в одном с ними писательском доме на ул. Фурманова, д. 3/5.

1934, ночь с 13 на 14 мая — Ахматова в гостях у Мандельштамов во время обыска и ареста О.Э. Мандельштама.

1935, 27 октября — Арест Н.Н. Пунина и Л.Н. Гумилева.

1935, 30 октября — М.А. Булгаков помогает Ахматовой составить письмо Сталину с просьбой об освобождении мужа и сына.

1935, 3 ноября — Н.Н. Пунин и Л.Н. Гумилев освобождены.

1936, февраль — Ахматова навещает О. Мандельштама, находящегося в ссылке в Воронеже.

1936 — Доклад в Пушкинском Доме: «“Адольф” Бенжамена Констана в творчестве Пушкина».

1936, июль—август — В гостях у Шервинских на даче в Старках под Коломной.

1937, 10 марта — Второй арест Л.Н. Гумилева.

1937, начало мая — Последний арест О. Мандельштама.

1939, 31 мая — Предложение от редакции вновь созданного «Московского альманаха» прислать стихи. Работа К. Симонова над ахматовскими стихами, доведенная до верстки. Решение А. Фадеева снять из верстки стихи Асеева, Зощенко и Ахматовой, чтобы первая книга альманаха не получила «плохой политический резонанс».

1939, конец года — Начало романа с В.Г. Гаршиным.

1939, конец года — Перевод из Литфонда Москвы 3000 руб. единовременно, ходатайство Президиума Союза писателей о присвоении Ахматовой персональной пенсии и повышении ее до 750 руб., ходатайство Союза писателей перед Ленсоветом о предоставлении Ахматовой квартиры.

1940, 5 января — Торжественный прием Ахматовой в члены Союза писателей.

1940, февраль — Публикация стихов Ахматовой в журнале «Ленинград» № 2.

1940, март—апрель — Публикация стихов Ахматовой в журнале «Звезда» № 3/4.

1940, 14 апреля — Чтение стихотворения «Маяковский в 1913 году» на вечере памяти Маяковского в Ленинградской капелле.

1940, май (июнь) — Публикация стихотворения «Клеопатра» в журнале «Литературный современник».

1940, май — Выход сборника «Из шести книг» с портретом работы художника Н.А. Тырсы.

1940, август — Фадеев и Пастернак решают выдвинуть сб. «Из шести книг» на соискание Сталинской премии.

1940, сентябрь — Постановление ЦК ВКП(б), по доносу управделами ЦК Д.В. Крупина, с осуждением книги Ахматовой «Из шести книг». Распоряжение изъять ее из продажи. На лиц, виновных в ее издании, наложены партийные взыскания.

1940, 27 сентября — Появление в газ. «Ленинградская правда» «заказной» статьи с отрицательной оценкой сб. «Из шести книг» как составленного из «упадочнических и бледных» стихов, включенных в книгу по вине «беспечных редакторов».

1940, 29 сентября — Появление в «Литературной газете» статьи С. Нагорного о сб. «Из шести книг»: «...Стихи Ахматовой глубоко чужды самому духу советского общества».

1940, в ночь на 27 декабря — Начало работы над «Поэмой без героя».

1941, 10 февраля — Отказ Президиуму Союза писателей в ходатайстве о присуждении Ахматовой персональной пенсии.

1941, середина июня — Личное знакомство с М.И. Цветаевой.

1941, 22 июня — Нападение фашистской Германии на СССР, объявление войны.

1941, июнь—сентябрь — Ахматова в Ленинграде. 30 августа — начало блокады города, с 4 сентября — начало систематических артобстрелов.

1941, июль — Написано стихотворение «Клятва».

1941, 31 августа — Ахматова переезжает из Фонтанного дома в квартиру Томашевских на канал Грибоедова.

1941, конец сентября — Выступление по Ленинградскому радио, записанное О.Ф. Берггольц и переданное из Москвы: «...Ленинград никогда не будет фашистским».

1941, 28 сентября — Эвакуация Ахматовой из Ленинграда в Москву на военном самолете.

1941, 14 октября — Эвакуация с группой писателей через Казань в Чистополь, затем по личной просьбе Ахматовой — с семьей Чуковских в Ташкент, куда эшелон прибыл 9 ноября. Адрес в Ташкенте (до мая 1943 г.) — ул. Карла Маркса, д. 3, мансарда.

1941, 2 декабря — Первое выступление в Ташкенте на вечере поэзии в Доме Красной Армии Среднеазиатского военного округа.

1941, декабрь — Личное знакомство с Ф.Г. Раневской. Начало дружбы.

1942, 22 января — «Я написала патриотические стихи» — о победе под Москвой: «Славно начато славное дело...»

1942, 27 февраля — Чтение «Поэмы без героя» в доме А.Н. Толстого (дважды по просьбе хозяина дома).

1942, 8 марта — Публикация в газете «Правда» стихотворения «Мужество».

1942, 15 марта — Чтение стихов о Пушкине на торжественном литературном вечере, посвященном Пушкину, в Драматическом театре Ташкента.

1942, март — Ахматова две ночи встречает на вокзале эшелоны из Ленинграда, чтобы увидеться с семьей Н.Н. Пунина, эвакуированной в Самарканд вместе с Академией художеств.

1942, март — Предложение находящейся в Ташкенте части редакции издательства «Советский писатель» издать книгу стихов Ахматовой.

1942, начало мая — Сдан в издательство первый вариант книги, составленной Ахматовой с помощью Л.К. Чуковской. Книга забракована, составление поручено К.Л. Зелинскому.

1942, 16 мая — Чтение стихов в «Доме академиков», — Ахматова прочла неизданную книгу «Тростник» (стихи последних предвоенных лет).

1942, 22 июня — Ахматова и Ф.Г. Раневская на репетиции Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича, которую Ахматова считала гениальной.

1942, 27 августа — Книга Ахматовой вычеркнута из плана издательства.

1942, ноябрь — 1943, январь — Тяжелая болезнь (брюшной тиф). Пребывание в больнице ТАШМИ, затем в санатории Дюрмень.

1942 — Публикация стихов Ахматовой в ташкентских сб. «Родной Ленинград» и «Ташкентский альманах».

1943, март — Закончился пятилетний срок тюремного заключения Л.Н. Гумилева.

1943, 6 апреля — Подписана в печать книга «Избранное. Стихи» (Ташкент, «Советский писатель», 1943).

1943, апрель — Завершение работы над первой редакцией «Поэмы без героя».

1943 — Начало работы над пьесой о летчике. Начало работы над произведением «Энума элиш, или Сон во сне» (не закончены).

1944, 14 мая — Возвращение из Ташкента в Москву.

1944, 1 июня — Возвращение в Ленинград.

1944, с 1 июня по август — Ахматова живет в квартире Л.Я. Рыбаковой — набережная Кутузова (Французская), д. 12, кв. 5.

1944, 11 июня — Посещение разрушенного немцами г. Пушкин (Царского села). Выступление на пушкинском юбилее.

1944, середина июня — Разрыв отношений с В.Г. Гаршиным. Снято посвящение третьей части «Поэмы без героя» — «Городу и другу».

1944, лето — Выступление перед бойцами в г. Терийоки (ныне Зеленогорск). Ахматова впервые пишет прозу — очерк об этой поездке (текст не сохранился).

1944, август — Переезд в квартиру Пуниных (Фонтанка, 34).

1944, декабрь — Творческий вечер в Доме писателей им. Маяковского.

1944–1945 — Л.Н. Гумилев, добившийся отправки в армию, сражается на территории Германии, участвует во взятии Берлина.

1945, март — Выступление в Доме писателей им. Маяковского.

1945, конец декабря — Знакомство с Исайей Менделевичем Берлином, журналистом и дипломатом, посетившим Ахматову в Фонтанном Доме.

1946, начало января — Второе посещение И. Берлина, перед его возвращением в Англию. Создание цикла «Cinque».

1946, 7 января — Выступление в Доме ученых Ленинграда.

1946, 14 января — Выступление в БДТ им. Горького.

1946, январь — В журнале «Звезда» № 1 опубликованы семь стихотворений: «Я не любви твоей прошу...», «В парке (Девяностые годы)», «Хозяйка», «Вроде монолога» («Так вот он — тот осенний пейзаж...»), «Как в трапезной, скамейки, стол, окно...», «Памяти Иннокентия Анненского», «Мой городок игрушечный сожгли». В журнале «Ленинград» № 1 — три отрывка из поэмы «Русский Трианон» с подзаголовком «Воспоминания о войне 1914—1917 гг.»: «Как я люблю пологий склон зимы...», «...И рушилась твердыня Эрзерума...», «Прикинувшись солдаткой, выло горе...», и семь стихотворений: «У кладбища направо пылил пустырь», «Надпись на книге» («Почти от залетейской тени...»), «Август 1940 г.», «Когда погребают эпоху...», «Возвращение» («Все души милых на высоких звездах...»), «Три осени. Отрывок» (от строки «...И я наблюдала почти без ошибок»), «Вечерняя комната» («Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни...»), «Памяти друга» («И в День Победы, нежный и туманный...»). Обе подборки назывались «Стихи разных лет».

1946, 17 марта — Выступление в Доме кино Ленинграда.

1946, март—апрель — В журнале «Ленинград» № 3/4 были опубликованы пять стихотворений из цикла «Любовь» — «Cinque», навеянные встречей с И. Берлином.

1946, начало апреля — Поездка с группой писателей Ленинграда для выступлений в Москву. Выступления в Дома писателей, Колонном зале, в Коммунистической аудитории МГУ.

1946, 7 августа — Выступление в БДТ им. Горького на торжественно-траурном заседании, посвященном 25-летию со дня смерти Блока.

1946, 9 августа — Заседание Оргбюро ЦК ВКП(б) по вопросу «О журналах “Звезда” и “Ленинград”».

1946, 14 августа — Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». Отменено как ошибочное 20 октября 1988 г.

1946, 15 августа — Выступление А.А. Жданова с докладом о постановлении «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» на собрании партийного актива Ленинграда.

1946, 16 августа — Доклад А.А. Жданова о постановлении «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» на собрании писателей, журналистов и представителей творческой интеллигенции в Актовом зале Смольного.

1946, 19 августа — Решение Правления Ленинградского отделения Союза писателей СССР вывести Ахматову из состава Правления. Поставить вопрос перед общим собранием писателей ЛО Союза писателей об исключении Ахматовой и Зощенко из Союза писателей. Решение об их исключении принято на общем собрании **21 августа**, резолюция собрания опубликована **22 августа** 1946 г. в ЦО «Правде» и «Ленинградской правде».

1946, 4 сентября — Правление Президиума Союза писателей СССР (Москва) утвердило решение общего собрания ленинградского отделения СП.

1946, 7 сентября — Решение об исключении Ахматовой и М.М. Зощенко из Союза писателей опубликовано в «Литературной газете».

1946, октябрь — Ахматова дарит О.Ф. Берггольц рукопись подготовленной ею седьмой книги стихов «Нечет» с просьбой сохранить ее.

1947, 20 апреля — Закончена статья «“Каменный гость” Пушкина».

1948 — По предложению Г.П. Макогоненко переводит для юбилейного издания А.Н. Радищева французские письма Радищева. Перевод был издан без указания фамилии переводчика.

1949, 26 августа — Арест Н.Н. Пунина.

1949, 6 ноября — Обыск в доме и арест Л.Н. Гумилева. Приговор — 10 лет ИТЛ.

1949, декабрь — С целью смягчить участь сына Ахматова пишет стихи «21 декабря 1949 года» к 70-летию И.В. Сталина и «И вождь орлиными очами...», прославляющее Сталина. Эти и ряд других стихов, составивших цикл «Слава миру!», были опубликованы в журнале «Огонек» (1950, № 14).

1950 — Начало работы с А.А. Сурковым над книгой стихов «Слава миру!»

1950, начало сентября — Решение общего собрания Ленинградского отделения Союза писателей СССР о восстановлении членства Ахматовой в Союзе писателей.

1950, 18 сентября — Записка А. Суркова Ахматовой с приглашением на дачу во Внуково для обсуждения «в спокойной обстановке» «наших проблем», т.е. возможностей издания ее книги.

1951, 29 января — Постановление Президиума Правления Союза писателей СССР о восстановлении членства Ахматовой в Союзе писателей.

1951, май — Инфаркт миокарда (второй). Госпитализация в 5-ю Советскую больницу Москвы.

1953, 21 августа — Смерть Н.Н. Пунина в лагере Абезь близ Воркуты.

1953, 21 октября — Сдан в издательство «Художественная литература» новый вариант книги стихов «Слава миру!» Изменение заглавия, снятие имени Сталина, новые редакции стихов.

1954, 5 мая — Встреча Ахматовой и Зощенко с группой английских студентов в ленинградском Доме писателей. Ответы Ахматовой на вопросы студентов сочтены «правильными», ответы Зощенко усугубили травлю его со стороны партийного начальства.

1954, 14—16 декабря — Ахматова — участник Второго съезда советских писателей, Москва.

1955, май — Ленинградский Литфонд выделил Ахматовой дачу в Комарово.

1955—1956 — Хлопоты об освобождении и реабилитации сына. Л.Н. Гумилев освобожден весной 1956 г., 15 мая приехал в Москву.

1956, начало года — Выход в свет книги переводов корейских поэтов.

1956, август — Приезд в Москву сэра Исайи Берлина. Телефонный разговор и «невстреча» с ним. Цикл стихов «Шиповник цветет».

1958, март — Начало работы над воспоминаниями — очерк об Амедео Модильяни.

1958, октябрь — Книга «Стихотворения» вышла в свет в издательстве ГИХЛ под редакцией А.А. Суркова.

1959, 8 июля — Впервые читает Л.К. Чуковской «потаенные» строфы «Поэмы без героя» (IX строфу «Решки»).

1959, осень — Знакомство с группой молодых поэтов Ленинграда А. Найманом, Е. Рейном, Д. Бобышевым.

1960, 21 мая — Госпитализация по поводу межреберной невралгии (инфаркт?)

1960, 30 мая — Смерть Пастернака. Ахматова узнает о ней в больнице.

1960, 7 июля — Операция по поводу аппендицита. Цикл стихотворений, посвященных Пастернаку.

1960, конец октября — Подписан договор с издательством «Художественная литература» на книгу стихов. Издана в апреле 1961 г.

1961, июнь — Переезд из коммунальной квартиры на ул. Красной конницы в писательский дом на ул. Ленина (ныне Широкую), д. 34, кв. 23 вместе с семьей Пуниных.

1961, декабрь — Инфаркт миокарда (третий).

1962, 16 января — Публикация стихов в «Литературной газете».

1962, сентябрь—декабрь — В Москве в доме Н.Н. Глен впервые записан текст «Реквиема».

1962, 13 декабря — На Ордынке у Ардовых впервые прочитан «Реквием».

1963, январь — В журнале «Новый мир» опубликованы стихи Ахматовой.

1963, январь — Ахматова пишет рецензию на книгу стихов А.Тарковского «Перед снегом».

1963, 23 января — Закончена статья «Пушкин и Невское взморье».

1963, конец года — Знакомство с Амандой Хейт, ставшей первым биографом Ахматовой.

1964, 30 мая — В Музее Маяковского состоялся литературный вечер, посвященный 75-летию Ахматовой. Ахматова не присутствовала на вечере по состоянию здоровья.

1964, декабрь — Поездка в Италию для получения международной литературной премии, присужденной Ахматовой в связи с 50-летием поэтической деятельности и изданием в Италии сборника ее стихов.

1964, 12 декабря — Вручение международной литературной премии «Этна-Таормина» в замке Урсино, г. Катания, Италия.

1964, 15 декабря — Оксфордский университет принял постановление о присуждении Ахматовой почетной степени доктора литературы.

1965, 19 апреля — Последняя запись об окончании работы над «Поэмой без героя», внесение последних дополнений и правки.

1965, 5 июня — Ахматова в Оксфорде. Торжественное присуждение ей степени почетного доктора литературы Оксфордского университета.

1965, 17—21 июня — Ахматова в Париже встречается с Ю.П. Анненковым, Б.В. Анрепом, Н.Н. Берберовой.

1965, август — Составлен план книги стихов и прозы для Лениздата.

1965, октябрь — Выход в свет книги «Бег времени».

1965, 12 октября — Выступление по Ленинградскому телевидению с воспоминаниями о Блоке.

1965, 19 октября — Выступление на торжественном вечере, посвященном 700-летию со дня рождения Данте в Большом театре в Москве. Сердечный приступ, перенесенный на ногах и скрытый от зрителей.

1965, 7 ноября — Инфаркт миокарда (четвертый). Госпитализация в Боткинскую больницу.

1966, 19 февраля — Выписана из больницы. До 3 марта живет у Ардовых.

1966, 3 марта — Ахматова и Н.А. Ольшевская выехали в кардиологический санаторий под Домодедово в сопровождении А.Г. Каминской и А.Г. Наймана.

1966, 5 марта, утро — Смерть А.А. Ахматовой.

1966, 9 марта — Гражданская панихида в морге Института скорой помощи им. Склифосовского.

1966, 10 марта — Отпевание в Никольском соборе в Ленинграде. Гражданская панихида в Доме писателей им. Маяковского. Похороны на кладбище в Комарово.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения А. Ахматовой

Вечер. Стихи / Предисловие М. Кузмина. СПб.: Цех поэтов, 1912.
Четки. Стихи. СПб.: Гиперборей, 1914.
Четки. Стихи. Изд. 2-е. Пг.: Гиперборей, 1915.
Четки. Стихи. Изд. 3-е. Пг.: Гиперборей, 1916.
Четки. Стихи. Изд. 4-е. Пг.: Гиперборей, 1916.
Белая стая. Стихотворения. Петроград: Гиперборей, 1917.
Четки. Стихи. Изд. 5-е. Пг.: Прометей, 1918.
Белая стая. Стихотворения. Изд. 2-е. СПб.: Прометей, 1918.
Четки. Стихи. Изд. 6-е. Берлин, издатель С. Ефрон. 1919 (контрафакция).
Четки. Стихи. Одесса, перепечатка с 4-го изд. 1919 (контрафакция).
Четки. Стихи. Баку: Акмэ, Книжный посредник, 1919 (контрафакция).
Белая стая. Избранные стихотворения. Тифлис: изд. Кавказский Посредник, 1919 (контрафакция).
Четки. Стихи. Изд. 7-е. Петербург, Берлин: Петрополис, 1920.
Подорожник. Стихотворения. Петроград: Петрополис, 1921.
У самого моря. Петербург: Алконост, 1921.
Четки. Стихи. Изд. 8-е. Петербург: Алконост, 1922.
Белая стая. Стихотворения. Изд. 3-е. Петербург: Алконост, 1922.
Anno Domini MCMXXI. Петербург: Петрополис, 1922 (на титуле 1921).
Стихотворения. Кн. 1. Четки. Изд. 9-е, доп. Петербург; Берлин: «Петрополис» и «Алконост», 1923.
Стихотворения. Кн. 2. Белая стая. Изд. 4-е, доп. Петербург; Берлин: «Петрополис» и «Алконост», 1923.
Стихотворения. Кн. 3. Anno Domini. Изд. 2-е, доп. Петербург; Берлин: «Петрополис» и «Алконост», 1923.
Из шести книг. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1940.
Избранное / Сост. *К. Зелинский*. Стихи. Ташкент: Советский писатель, 1943.
Стихотворения / Под общ. ред. *А.А. Суркова*. М.: Гослитиздат, 1958.

Стихотворения. 1909–1960 / Послесловие А.А. Суркова. М.: Гослитиздат, 1961 (Библиотека советской поэзии).

Реквием. Мюнхен: Изд. ТЗП (Товарищества Зарубежных Писателей), 1963.

Бег времени. Стихотворения. 1909–1965. М.; Л.: Советский писатель, 1965.

Сочинения. Т. 1. Изд. 2-е, пересмотренное и дополненное / Общ. ред., вступ. ст., свод разночтений, примеч. *Г.П. Струве* и *Б.А. Филиппова.* <Мюнхен>: Международное литературное содружество, 1967.

Сочинения. Т. 2 / Общ. ред., свод разночтений, примеч. и библиогр. *Г.П. Струве* и *Б.А. Филиппова*; Ст. *А. Раннита, В. Франка, Б. Филиппова и Н. Струве.* Мюнхен: Международное литературное содружество, 1968.

Сочинения. Т. 3 / Общ. ред. *Г.П. Струве, Н.А. Струве, Б.А. Филиппова.* Вступ. статья *Б. Филиппова*; статьи в разделе «Материалы к творческой биографии А.А. Ахматовой» *Г.П. Струве.* Paris: Ymca-Press, 1983.

Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста, примеч. *В.М. Жирмунского*; Вступ. статья *А.А. Суркова.* 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1976 (Библиотека поэта. Большая серия).

Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1986; изд. 2-е, испр. и дополн. — 1990. Т. 1 / Сост., подгот. текста и коммент. *В.А. Черных*; Вступ. ст. *М.А. Дудина.* Т. 2 / Сост., подгот. текста, коммент. *Э.Г. Герштейн, Л.А. Мандрыкиной, В.А. Черных, Н.Н. Глен, В.Я. Виленкина*; Вступ. ст. *Э.Г. Герштейн.*

«Узнают голос мой...» Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта / Сост. *Н.Н. Глен, Л.А. Озеров, И.Н. и М.Н. Баженовы*; Вступ. ст. *Л.А. Озерова.* М.: Педагогика, 1989.

«Я — голос ваш» / Сост. и примеч. *В.А. Черных*; Вступ. ст. *Д. Самойлова.* М.: Книжная палата, 1989.

Сочинения: В 5 кн. М.: изд. МПИ, 1989. 1. Десятые годы. 2. Requiem. 3. Поэма без героя. 4. После всего. 5. Фото-биография. Сост. *Р.Д. Тименчика* (кн. 1–5), *К.М. Поливанова* (кн. 1–4), *В.Я. Мордерер* (кн. 5); Статьи в кн. 1–4 — *Р.Д. Тименчика.*

Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста, примеч., вступ. ст. *М.М. Кралина*; Общ. ред. *Н.Н. Скатова.* М.: Правда, 1990 (Библиотека «Огонек»).

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост., подгот. текста *К.Н. Суворовой*; Вступ. ст. *Э.Г. Герштейн*; Науч. консульт., вводн. заметки к записным книжкам, указатели *В.А. Черных.* Москва; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996.

Собрание сочинений: В 6 т. М.: Эллис-Лак, 1998–2002; тт. 7 доп., 8 доп. «Переводы» М.: Эллис-Лак 2000, 2004–2005 / Сост., подгот. текста, коммент., статьи в тт. 1, 2 (ч. 1), 2 (ч. 2), 4, 7 доп., 8 доп. — *Н.В. Королевой*; в тт. 3, 5, 6 — *С.А. Коваленко.*

Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста, примеч., вступит. статья *М.М. Кралина.* М.: Цитадель, 1999.

Победа над судьбой. Т. 1. Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы. Т. 2. Стихотворения / Сост., подгот. текстов, предисл., примеч. *Н.И. Крайневой.* М.: Русский путь, 2005.

Литература об А. Ахматовой

Павловский А.И. Анна Ахматова. Очерк творчества. Л.: Лениздат, 1966; изд. 2-е — 1982.

Добин Е.С. Поэзия Анны Ахматовой. Л.: Советский писатель, 1968.

Десятые годы. После всего. Requiem. Поэма без героя. Фотобиография. М.: изд. МПИ, 1989.

Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989; третье изд. — 2005.

Мок-Бикер Э. «Коломбина десятых годов». Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной. Париж: изд. Гржебина; СПб.: АО «Аренс»; М.: Книга, 1989.

Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. *М.М. Кралин.* Л.: Лениздат, 1990.

Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. *В.Я. Виленкина* и *В.А. Черных*; Коммент. *В.А. Курт* и *К.М. Поливанова.* М.: Советский писатель, 1991.

Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма. М.: Радуга, 1991.

Лукницкий П.Н. ACUMIANA. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Т. 1. Париж: Ymca-Press, 1991; Т. 2. Париж: Ymca-Press; М.: Русский путь, 1997.

Ахматовские чтения. Вып. 1 «Царственное слово», Вып. 2 «Тайны ремесла», Вып. 3 «Свою меж вас еще оставив тень...» / Редакторы-составители *Н.В. Королева, С.А. Коваленко.* М.: Наследие, 1992.

Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Вып. 1–4. М.: Эдиториал УРСС, 1996–2003.

Лосиевский И.Я. Анна Всея Руси. Жизнеописание Анны Ахматовой. Харьков: ОКО, 1996.

Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М.: Согласие, 1997.

Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М.: Диалог МГУ, 1997.

Попова Н.И., *Рубинчик О.*Е. Анна Ахматова и Фонтанный Дом. СПб.: Невский диалект, 2000.

Томашевская З.Б. Петербург Ахматовой: семейные хроники. Зоя Борисовна Томашевская рассказывает. СПб.: Невский диалект, 2000.

Гончарова Н.Г. «Фаты либелей» Анны Ахматовой. М.; СПб.: РГБ, Летний сад, 2000.

Анна Ахматова. Pro et contra. Антология. Составитель *С.А. Коваленко.* Т. 1–2. СПб.: Изд. Русского Христианского гуманитарного института, 2001–2005.

Казанцева А.А. Анна Ахматова и Николай Гумилев. Диалог двух поэтов. СПб.: Росток, 2004.

Коваленко С.А. Петербургские сны Анны Ахматовой. «Поэма без героя» (Опыт реконструкции текста). СПб.: Росток, 2004.

Гумилев Л.Н. Дар слов мне был обещан от природы. СПб.: Росток, 2004.

Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Toronto: Водолей Publishers, The University of Toronto, 2005.

Н.В. Королева

Борис Пастернак

I

Борис Пастернак принадлежал к тому поколению «преодолевших символизм», которое составило славу русской поэзии первой половины XX века, и тем не менее на фоне этого поколения он с самого начала выглядел слишком своеобразным и потому одиноким. У Мандельштама и Ахматовой его стихи вызывали оторопь. Маяковский их любил, но откровенно не понимал и, кажется, не желал понимать. А Цветаева однажды сказала об исключительности Пастернака так: «Вы — явление природы <...> Бог задумал Вас дубом, а сделал человеком»[1]. Вся эта сумма недоумения, отталкивания и восхищения заставляет предположить, что в Пастернаке продолжилась какая-то боковая, уединенная, но тем не менее авторитетная линия русской поэзии — и продолжилась именно им и никем иным.

Раньше и точнее всех пастернаковский генезис почувствовал Мандельштам, написавший в рецензии на «Сестру мою — жизнь»: «Когда явился Фет, русскую поэзию взбудоражило

серебро и колыханье сонного ручья, —

а уходя Фет сказал:

и горящею солью нетленных речей.

Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверкание, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака. Перед нами значительное патриархальное явление русской поэзии Фета»[2].

Патриархальность Мандельштам почувствовал в Пастернаке не случайно — точнее то, что он выразил словом «патриархальность»: спокойную, уверенную гармонию в отношениях с жизнью, укорененность в традиции, органичность чувствования. Обстоятельства рождения и детства способствовали развитию и укреплению этих его духовных качеств. Пастернак родился в феврале 1890 г. в Москве в семье художника Леонида Осиповича Пастернака и пианистки Розалии Исидоровны Кауф-

ман и с детства ощутил себя москвичом, интеллигентом, чье будущее поприще определено с самого начала.

Когда Пастернак позже захочет сказать о самом главном в гении Блока, он, не задумываясь, напишет: «Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни...»[3]. Рождество — один из наиболее *детских* праздников. Не зря Пастернак назовет детство — «ковш душевной глуби». С детства Пастернака окружали люди необычайного творческого, а то и гениального дарования. Он сам сохранил одно из наиболее ранних впечатлений детства: ночью просыпается от звуков трио Чайковского, в гостиной блестят седины Льва Толстого и Николая Ге. Даже боготворимый Скрябин — и тот был соседом по даче.

Впрочем, это не отменило некоторого драматизма в поисках своего назначения.

Ранняя и яркая музыкальная одаренность не помешала Пастернаку оставить музыку, ибо он болезненно воспринял отсутствие у себя абсолютного музыкального слуха (как потом выяснилось, абсолютного слуха не было и у самого Скрябина). Увлечение философией, приведшее сначала в семинар Г. Шпета в Московском университете, а потом — в семинар Г. Когена в Марбургском, тоже было отодвинуто на задний план, несмотря на искреннюю похвалу ученика Когена, в будущем знаменитого Э. Кассирера. Спокойная карьера музыканта или философа была отвергнута ради поэзии, которая покоя не сулила и, как вскоре убедится Пастернак, не дала.

Формирование Пастернака как поэта начинается в среде московских футуристов (группа «Центрифуга»), но вот здесь-то и выявляется его особость. Футуристы воюют с символизмом — Пастернак в 1913 г. делает доклад «Символизм и бессмертие», где говорит о «реалистичности» символизма (IV, 683). Он восхищается Маяковским — и одновременно представляет собою, может быть, самую мощную оппозицию тем тенденциям, которые приведут Маяковского к комфутам и в ЛЕФ. Своими ранними книгами стихов — «Близнец в тучах» (1914) и «Поверх барьеров» (1917) он в итоге остается недоволен, сказав, что «это все не безусловно», «рассчитано на общий поток времени» — оценка в общем-то не слишком справедливая[4].

То огромное душевное содержание, которое носил в себе Пастернак, искало и не находило себе адекватного поэтического выражения. «Безусловной» оказалась третья книга стихов «Сестра моя — жизнь», вышедшая в 1922 г. с подзаголовком «Лето 1917 года» и написанная, по характеристике самого Пастернака, «в промежутке между двумя революционными сроками», т. е. между февралем и октябрем. Толчком для рождения книги явились, с одной стороны, бурное увлечение Еленой Виноград, с другой — тот необычайный внутренний подъем творческих сил, который вызван самим историческим переломом в жизни России.

С «Сестры моей — жизни» начинается зрелый Пастернак, и горизонты, открытые в этой книге, оказывались шире любви к женщине, шире конкретных поводов, приведших к созданию тех или иных стихов. В конеч-

ном итоге Пастернак открывал и выражал жизнь в ее поразительных по щедрости возможностях.

II

В «Сестре моей — жизни» легко увидеть одну центральную особенность, выделяющую ее на фоне лирических систем начала XX века, — отсутствие лирического героя, т. е. ту резкую до внешней похожести с автором очерченность лирического лица, которую мы находим у Блока, Маяковского, Ахматовой, Гумилева, Есенина. Когда мы читаем: «Едва доходит до бровей / Моя незавитая челка» (Ахматова); или: «Я сошью себе штаны из бархата голоса моего» (Маяковский); или: «Облетает моя голова, / Куст волос золотистый вянет» (Есенин), — то остро ощущаем сходство авторского «я» с персонифицированным выражением поэтической эмоции.

Пастернак же в явно декларативном стихотворении-манифесте «Определение поэзии» заменяет это «я» эмфатическим перечислением деталей внешнего, природного мира:

Это — круто налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.
Это — сладкий заглохший горох,
Это — слезы вселенной в лопатках,
Это — с пультов и флейт Фигаро
Низвергается градом на грядку.

Подобную эмфазу в русской поэзии можно найти только у Фета:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод.
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод.

<...>

Эти зори без затменья,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели
Это все — весна.

(А. Фет. «Это утро, радость эта...», 1881)

Как у Фета, так и у Пастернака в поле поэтического переживания попадают как бы случайные детали, внезапно, врасплох застигнутые неожи-

данно накатившим чувством. Но в логике самого образного движения эмоции они поэтому становятся единственными, и заменить их нечем, т. е. они уже закономерны. Разница в том, что у Фета нагнетание этих деталей завершается ключевым, объединяющим словом «весна» («это», т. е. все перечисляемое в стихотворении, и *есть* «весна»), тогда как у Пастернака смысл перечисления остается открытым, и читателю самому приходится гадать относительно таинственного «это». Оно как будто бы вынесено в заглавие — «Определение поэзии», но и заглавие само по себе еще не раскрывает всего ассоциативного ряда, во всяком случае, не объясняет ни «слез вселенной в лопатках», ни «щелканья сдавленных льдинок, действующих на нас сначала как некий ребус.

Пастернаковская предметность существует в сложных взаимоотношениях, и здесь явно унаследованы ассоциативные возможности лирического слова, открытые русскими символистами, и прежде всего Анненским и Блоком. «Щелканье сдавленных льдинок» заставляет нас вспомнить о том, что льдинки, поднесенные друг к другу очень близко, слипаются с щелкающим звуком и, таким образом, соловьиное пение, начинающееся «круто налившимся свистом», заканчивается влажным, холодным щелканьем. Ассоциативный ряд, связанный с водой и холодом, продолжен «ночью, леденящей лист», т. е. каплями холодной росы на листьях. А между округлостью капли и формой горошин в раскрытых стручках «сладкого заглохшего гороха» возникает еще одно ассоциативное звено — слезы, т. е. «слезы вселенной в лопатках».

Но того, кто своим чувством и видением связывает все это в единую смысловую цепочку, мы не видим, — *лица*, лирического героя здесь *нет*. И это принципиально, ибо человек как бы отодвигается на задний план, а точнее — превращается в органы чувств (слух, зрение, осязание), дабы ничто не мешало говорить весенней ночи в саду о себе самой. Позднее в «Охранной грамоте» (1930) Пастернак коротко подытожит: «В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. <...> Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя» (IV, 179). А чуть позже, выступая на III пленуме правления СП СССР в Минске, он скажет, что видит «свою роль в возрождении поэтической книги со страницами, говорящими силою своего оглушительного безмолвия» (IV, 635). И совсем неслучайно обмолвится в одном из стихотворений: «Тишина, ты лучшее / Из всего, что слышал». В процитированных стихах и говорит о себе тишина, понятая как отсутствие звуков, издаваемых человеком, и представленная соловьиным пением, которое по ходу преображается в моцартовскую музыку. Человек — молчит и слушает, говорит — жизнь.

Этот лирический (в основе своей — философско-художественный) принцип переживания природного мира современников озадачивал. Мандельштам, например, писал о Пастернаке: «Набрал в рот вселенную и молчит»[5]. Ахматовой в Пастернаке чудилось нечто «доисторическое», «до шестого дня, когда Бог создал человека», когда есть «грозы, леса, хаос, но не люди»[6]. Так что реакция на *отсутствие* личности как субъекта высказывания была у двух конгениальных Пастернаку поэтов единодушной.

Но у Пастернака это *отсутствие* было исходным моментом его художественной эстетики, ясно и точно сформулированной в конце жизни в очерке «Люди и положения» (1956). Говоря об ошеломительном впечатлении, произведенном на него в юности стихами Блока, он писал: «Бумага содержала некоторую новость. Казалось, что новость сама без спроса расположилась на печатном листе, а стихотворения никто не писал и не сочинял» (IV, 309). Иными словами, жизнь должна была сама говорить о себе с листов поэтической книги.

Впервые подобный принцип переживания жизни в искусстве сформулировали немецкие романтики, для которых романтическая поэзия, «подобно эпосу», должна прежде всего быть «зеркалом окружающего мира» (Ф. Шлегель); или: «роман есть жизнь, принявшая форму книги» (Новалис)[7]. Это лишний раз подчеркивает сложную, но очевидную зависимость эстетики Пастернака от европейской традиции, однако в тот момент автор «Сестры моей — жизни» усиленно преодолевал крайности романтического субъективизма и волюнтаризма, оставленные по наследству поэзии 1910-х годов символистами, и поэтому вряд ли осознавал свою связь с романтической философией искусства (впрочем, настолько дальнобойной, что для ее осуществления, как известно, потребовалось искусство реалистического романа XIX века). Так что не удивительно особое пристрастие позднего Пастернака к толстовской прозе.

Достаточно вспомнить, что в «Людях и положениях» Пастернак прямо выводил свою эстетику из Толстого, о котором писал: «Он всю жизнь во всякое время обладал способностью видеть явления в оторванной окончательности отдельного мгновения, в исчерпывающем, выпуклом очерке, как глядим мы только в редких случаях, в детстве или на гребне всеобновляющего счастья, или в торжестве большой душевной победы. Для того, чтобы так видеть, глаз наш должна направлять страсть. Она-то именно и озаряет своей вспышкой предмет, усиливая его видимость. Такую страсть, страсть творческого созерцания, Толстой постоянно носил в себе. Это в ее именно свете он видел все в первоначальной свежести, по-новому и как бы впервые» (IV, 323).

Иными словами, творчество сродни детству и счастью с их способностью видеть мир «как бы впервые». Первый набросок этой мысли Пастернак сделал в докладе «Символизм и бессмертие» (1913), основной тезис которого, воспроизведенный задним числом в «Людях и положениях», звучал так: «Субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное, <...> субъективность человеческого мира, человеческого рода» (IV, 320). В стихотворении «Определение творчества» (из сб. «Сестра моя — жизнь») Пастернак даст портрет этого родового, сверхличного качества, определяемого то как «субъективность», то как «страсть»: «Разметав отвороты рубашки, / Волосат, как торс у Бетховена...». И окажется, что у творчества, в самом деле, *нет лица*, ибо таким лицом является портрет *вселенной, мироздания*:

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями

Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

Творческая страсть здесь стремится к тому, чтобы стать подобьем универсума, который, по замечанию Ф. Шлегеля, «нельзя ни объяснить, ни постичь, но лишь открыть и созерцать»[8].

Именно здесь, в последовательном осуществлении принципа, согласно которому попавший в поле зрения художника предмет озаряется как бы вспышкой, ведущей к открытию *целого*, Пастернак совпадал с Фетом. Фет настойчиво подчеркивал, что в поэзии нет и не может быть никакого *содержания* в смысле некоей сформулированной идеи, и советовал гнать подальше «старую противную сплетню рефлексии»[9]. Он последовательно утверждал, что «внешний, предметный элемент поэтического творчества безразличен», тогда как внутренний, т. е. «степень поэтической зоркости», есть «все», и формулировал: «Реальность песни заключена не в истинности высказанных мыслей, а в истинности выраженного чувства»[10]. Все дело в том, что вдохновение *нечаянно* наводит поэта на некоторую точку, даже если она столь пустяшна, как подравшиеся воробьи[11].

Нечаянно — слово из фетовского и одновременно пастернаковского словаря. В письме к К. Р. Фет напишет, что стихи «сами попадаются под ноги, в виде образа, целого случайного стиха или даже простой рифмы»[12]. А Пастернак на парижском конгрессе писателей в защиту культуры в 1935 г. скажет о поэзии, которая «валяется в траве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы увидеть ее и подобрать с земли» (IV, 632–633). Совпадение непреднамеренное, но и, однако ж, обусловленное общностью творческих установок.

Пастернак, как и Фет, стремился — во многом противореча трагическому опыту искусства XX века — вернуть в поэзии инстинктивную доверчивость человека по отношению к действительности. Этой действительностью у него оказывалась прежде всего природа. Но если у Фета гармония человека и природного мира строилась на исключении коллизий социально-исторического порядка, то Пастернаку важно было свое миро- и жизнечувствование распространить и на историю. И если, по точному выражению В. Альфонсова, природа была для него «синонимом жизни»[13], то в этот синонимический ряд априорно должны были войти *все* стороны последней. Хотя, как будет сказано ниже, именно история в поэтической концепции Пастернака окажется тем «подводным камнем веры», о который едва не разбился челн его лирики.

Пастернаковское стремление пережить мир «по-новому и как впервые» сказалось в стихах «Сестры моей — жизни» прежде всего мотивами грозы и дождя, после которых природа предстает обновленной, омытой, едва ли не родившейся заново:

Ты в ветре, веткой пробующем,
Не время ль птицам петь,

Намокшая воробышком,
Сиреневая ветвь!

У капель — тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
Мильоном синих слез.

От частных, резких и крупных деталей (намокший воробей на ветке сирени) стихотворение движется к более общему плану — сад, «закапанный мильоном синих слез». И это снова напоминает похожий фетовский образ:

Былинки не найдешь и не найдешь листа,
Чтобы не плакал он и не сиял от счастья.
(А. Фет. «Прости — и все забудь в безоблачный ты час...», 1886)

Как и в «Определении поэзии», слезы связаны с дождем, с росой, а, говоря точнее, природная влага как бы поднята до эмоционально-субъективного уровня и становится слезами, т. е. знаком *отношения*. Чего — к чему? По традиции — человека к миру, но в данном случае — мира *к самому себе*. И здесь просматривается несколько иная традиция — не столько западно-европейская, как в случае с иенскими романтиками, сколько восточно-христианская.

У С. Аверинцева есть глубокое размышление о двух типах слезного дара в ранневизантийской традиции. Один — «обнимающая весь мир слезная жалость» о конечности и бренности мира, «неантичная слезность». Другой — удивление бытию как милости и подарку Творца, на что «человек и весь мир могут отвечать только слезами»[14]. Для Пастернака свойственен именно второй тип слезности, но приписан он в его лирике прежде всего не лирическому герою (поскольку тот отсутствует), но миру — как в стихотворении «Плачущий сад»:

Ужасный! — Капнет и вслушается,
Все он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.

Человек в этих стихах лишь подражает природе как образцу нормального, единственно правильного, адекватного поведения:

К губам поднесу и прислушаюсь,
Все я ли один на свете, —
Готовый навзрыд при случае, —
Или есть свидетель.

Сад радуется сам себе, плачет от счастья собственного существования, и ему не нужны свидетели. Свидетель, однако, есть — человек, ведущий себя подобно саду и также оглядывающийся, не подсматривает ли кто за ним. В свою очередь, соглядатаем становится и читатель, приобщающийся к чувству внутреннего, потаенного счастья бытия. А поэзия, таким образом, является собиранием их всех в единое целое и вместе с тем она оставляет каждого наедине с собой.

В одном из ранних стихотворений Пастернака читаем:

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд.
(«Февраль. Достать чернил и плакать!», 1912)

Февраль — месяц его рождения и вместе с тем начало весеннего пробуждения природы. Слезам соответствуют чернила — то, чем пишутся стихи, — и «грохочущая слякоть» накатывающейся весны. В орбиту этого счастливого слезного подъема — человека ли, природы ли — попадают и грачи, и пролетка, и уплаченные за пролетку «шесть гривен», и проталины. Словом,

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

Нечаянность слез сродни нечаянности пришедших стихов, но в общей логике смены времен года все далеко не случайно, все свидетельствует о высшей милости, дарованной свыше.

Человек у Пастернака не вмешивается в природу, но совпадает с ней в главном — в радостном состоянии эмоционального избытка. Так, в стихотворении «Зеркало» сад отражается в трюмо (интерьер прихожей дачного дома) и играет со своим отражением:

Огромный сад тормошится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет и не бьет стекла.

Сад ведет себя, как разыгравшийся ребенок, — показывает самому себе в зеркале кулак и убегает к качелям. Человек в лучшем случае может лишь, ничем себя не выдавая, подсмотреть эту игру, ибо при свидетелях сад не будет ни играть в салки, ни смотреться в зеркало. Творческое созерцание природы требует самоумаления, самоустранения человека — с тем чтобы узнать себя во внешнем мире. «Природы праздный соглядатай» — эта автохарактеристика Фета как нельзя лучше подходит Пастернаку периода «Сестры моей — жизни». Поэт тот, кто способен увидеть чудо существования природы, жизни, не вмешиваясь в нее, ограничивая себя «страстью

творческого созерцания», но тем самым ощущая и себя частью общего творческого замысла.

Образцы такого *соглядатайства* найти в книге Пастернака нетрудно:

Душистою веткою машучи,
Впивая впотьмах это благо,
Бежала на чашечку с чашечки
Грозой одуренная влага.

На чашечку с чашечки скатываясь,
Скользнула по двум, и в обеих
Огромною каплей агатовой
Повисла, сверкает, робеет.

Для того чтобы увидеть, как дождевые капли — каждая друг за другом — скатываются по чашечкам цветков сирени, нужно, с одной стороны, приблизить их прямо к глазам, с другой — ни в коем случае не мешать этому процессу в его мгновенности, сиюминутности. Здесь хорошо видно, что темой Пастернака становится природа, сконцентрированная в некоей предметной пустяковине, малости, случайности и одновременно в *данное* мгновение, в *эту* минуту. «И никого не трогало, / Что чудо жизни — с час», — будет сказано в другом пастернаковском стихотворении.

Только так можно заметить, как первые капли дождя, упавшие на летнюю дорогу, скатываются в «пилюли», мелко обсыпанные, как железными опилками, собранными вокруг магнита, теплой серой пылью:

Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,
Железо в тихом порошке.

Здесь, действительно, нужно нагнуться под ноги, чтобы увидеть поэзию. При этом любая деталь в пастернаковских стихах, как уже было сказано, отсылает к целому, никогда не воспринимаемому полностью ни осязательно, ни зрительно, но скорее угадываемому в частных своих проявлениях. Так Фет напишет о весеннем дожде:

И что-то к саду подошло,
По свежим листьям барабанит.

Это *что-то* вынесено в заглавие стихотворения — «Весенний дождь», — но в самой неопределенности местоимения таится указание на огромность и таинственность происходящего, которое не постигается, но *открывается* и *созерцается*, если снова воспользоваться формулой Ф. Шлегеля. Сам Фет называл это созданием «нового центра для передачи чувств», когда стихотворение не столько формирует законченную мысль о мире, сколько восполняет «недосказанное»[15]. Но целое никогда в принципе нельзя доска-

зать, на него можно лишь намекнуть, заместив его какой-то случайно попавшейся деталью и тем самым как бы угадав.

Все это подтверждает известную формулу Р. Якобсона о том, что «стихи Пастернака — целое царство метонимий, очнувшихся для самостоятельного существования»[16]. С одной лишь поправкой самого Пастернака, сказавшего об этом же чуть иначе: «Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в *самостоятельности значенья* (курсив мой. — *В. М.*). Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельство состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность» (IV, 187—188). Подробности драгоценны тем, что они свидетельствуют о чувстве, мгновенно выхватившем из тьмы образ целого, но потому и несамостоятельны, что могут быть заменены другими, которые не вместились в *это* мгновенье, в *это* место действия. Принцип случайности здесь чрезвычайно важен — как свидетельство самостоятельности и спонтанности выбора.

Вот почему, с другой стороны, следует признать и правоту А. Синявского (а вслед за ним и В. Альфонсова), писавших о метафорической системе Пастернака и оставлявших в стороне проблему ее метонимизма[17]. Подробности легко обмениваются признаками, по отношению друг к другу все они являются подобьями, и в этом обмене заключен такой же сильный разряд поэтической энергии, как и в замене. Метафора (троп, основанный на переносе) и метонимия (троп, основанный на замещении) у Пастернака находятся в сложном взаимодействии, причем последнее в каждом отдельном случае имеет свою индивидуальную логику и служит воплощению «смещенной действительности» (IV,188).

Оба принципа — угадывания целого, замененного его частью, и «взаимозаменимости образов» (IV, 188) — у Пастернака важны не сами по себе, а как составляющие общей религиозно-философской концепции бытия. Это хорошо видно по стихотворению «Давай ронять слова...», в котором все, казалось бы, начинается с *пустяков* и *подробностей*: заслезившиеся поутру иглы сосен; этажерка, на которую лег солнечный луч; коврик под дверьми с нападавшими на него рябиновыми кистями. Но через все стихотворение проходит вопрошание о целом:

Кто коврик за дверьми
Рябиной иссурьмил,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку
Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебастра?

Этим *кто-то* оказывается «всесильный бог деталей», который не случайно назван и «всесильным богом любви». Мир, в котором каждая мелочь, вроде кленового листа с его прихотливыми очертаниями, сработана с

таким тщанием, может быть создан лишь силою любви. Ахматова в процитированном выше высказывании о Пастернаке замечательно точно угадала один из главных моментов его лирики — вопрошание о смысле творения. Так, в стихотворении «Степь», где обычная прогулка по вечерней степи, с «волчцами», цепляющимися за чулки, с медвяно пахнущим ковылем и керченским шляхом, повторенным на небе в виде Млечного пути, — открывает завесу над миром, каким он был до грехопадения, в момент его творения.

Этот принцип религиозного преклонения перед жизнью и ее замыслом В. Альфонсов точно соотнес с этикой благоговения перед жизнью Альберта Швейцера[18]. Стоит напомнить, как сформулировал основной постулат своей философии доктор Швейцер, чтобы понять отсутствие малейшей натяжки в этой параллели: «Этика есть благоговение перед волей к жизни во мне и вне меня»[19]. Пастернаковская «страсть творческого созерцания» означала не что иное, как угадывание этой воли в себе и в мире и утверждение ее благого характера. Е.В. Пастернак совершенно справедливо писала по этому поводу о значении проповеди Льва Толстого в духовном мире Пастернака[20].

III

Позднее Пастернак так определил природу духовного подъема, вызвавшего к жизни его знаменитую книгу: «Заразительная всеобщность их (людей из народа. — *В. М.*) подъема стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды»[21]. Иными словами, летом этого года революция была воспринята Пастернаком как необходимый и естественный акт самообновления жизни, как стихия грозы, что позднее найдет отражение в следующих строчках из поэмы «Лейтенант Шмидт» (1926–1927).

Пахнет волей, мокрою картошкой,
Пахнет почвой, норками кротов,
Пахнет штормом, несмотря на то, что
Это шторм в открытом море ртов.

На этой посылке о всеобщности подъема в природе и истории во многом строилась и концепция «Сестры моей — жизни».

Однако пастернаковская философия благоговения перед жизнью не могла не прийти в столкновение с революционной идеологией переделки действительности. Позднее главный герой «Доктора Живаго» скажет: «Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и видавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие духа, души ее... Для них существование — это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в обработке. А материалом, веще-

ством жизнь никогда не была. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий».

«Гениальный дачник» (по выражению К. Зелинского) Пастернак был обречен на столкновение с «тупоумными теориями» послереволюционной современности, и не удивительно, что к середине 1920-х гг. к нему пришло чувство конца лирики. Даже свою новую книгу «Темы и вариации» (1923) он позднее определит как остатки материала, не вошедшего в «Сестру мою — жизнь», отказав ей в праве на новый творческий шаг. В незаконченной поэме «Высокая болезнь» (1923, 1928) ощущение надвигающейся несвободы, без которой нет и не может быть творчества, Пастернак сформулировал так:

Предвестьем льгот приходит гений
И гнетом мстит за свой уход.

Впрочем, предчувствие столкновения с историей было сформулировано Пастернаком еще в 1916 г. в поэтическом манифесте «Черный бокал»: «Действительность разлагается. Разлагаясь, она собирается у двух противоположных полюсов: Лирики и Истории. Оба равно априорны и абсолютны» (IV, 358). Из этого следовало, что у Истории равные права с Лирикой и внутреннюю правоту первой Пастернак стремился постичь изнутри, полагая, что наиболее адекватным средством познания здесь будет не лирика, а эпос: «В наше время лирика почти перестала звучать, и здесь мне приходится быть объективным, от лирики переходить к эпосу» (IV, 621).

Стоящую перед ним творческую задачу Пастернак определил косвенно, оценивая лирику Ахматовой, но говоря, в сущности, о себе — «перевес абсолютного реализма над импрессионистической стихией»[22]. Ему нужна была эпическая дистанция, с которой можно было бы оценить не только *априорность* и *абсолютность* истории, но прежде всего ее моральный смысл и моральную правоту. Эту задачу должна была решить поэма «Девятьсот пятый год» (1925–1926).

Не случайно революция связывалась в этой поэме с правотой женщины, бросающей вызов унижающей ее действительности. Женщина — ближе к природе, к стихии обновления — и потому становится живым олицетворением революции:

Еще спутан и свеж первопуток,
Еще чуток и жуток, как весть.
В неземной новизне этих суток
Революция, вся как ты есть.

Жанна д'Арк из сибирских колодниц,
Каторжанка в вождях, ты из тех,

Что бросались в житейский колодец,
Не успев соразмерить разбег.

Вот почему в поэме «Девятьсот пятый год» на стороне революции оказывались не только «нигилисты в поддевках», но — что самое существенное — «наши матери или приятельницы матерей». Да и позже Пастернак представлял себе «даль социализма» как «край, где женщины в Путивле / Зегзицами не плачут впредь». Однако в процессе работы над поэмой Пастернак, по его собственному признанию, «стукнулся» об стену[23].

«Стена» возникла, скорее всего, в описании вести о смерти великого князя Сергея Александровича, разорванного бомбой Ивана Каляева:

Попечитель училища...
Насмерть...
Сергей Александрович...
Я грозу полюбил
В эти первые дни февраля.

Первые раскаты весенней грозы явно предпочитались разрыву бомбы террориста, от которой погиб попечитель училища, где преподавал Леонид Осипович Пастернак. Заданная установка на героизацию событий девятьсот пятого года сталкивалась с пастернаковским неприятием любых форм насилия, хотя бы революционного «во имя». Впрочем, еще в 1918 году он, потрясенный убийством А. Шингарева и Ф. Кокошкина, расправой над флотскими офицерами в Кронштадте, написал стихи («Мутится мозг. Вот так? В палате?..», «Русская революция»), в которых «стена» приобрела очертания жгучей моральной проблемы.

Вот почему в поэме «Лейтенант Шмидт» Пастернак разрабатывал уже иную концепцию русской революции, хотя все на том же материале девятьсот пятого года. Поэма была в многом вдохновлена Мариной Цветаевой, некогда восхищавшейся лейтенантом Шмидтом, и Пастернак позже признался Ариадне Эфрон, что она писалась «для мамы»[24]. Однако Цветаевой новая вещь Пастернака откровенно не понравилась, и она увидела в ее главном персонаже «не героя», «не моряка», а «русского интеллигента», «студента», «человека безвременья», «жертву мечтательности»[25]. Этическая проблематика поэмы для Цветаевой оставалась чуждой. Шмидт был нарисован Пастернаком как человек, добровольно совершивший жертвенный выбор, возглавив заранее обреченное восстание и приняв на себя кару государственно-военной машины, которая не только не прощает этот вызов, но и не понимает его этической природы. «Голгофская» нота, звучащая в речи Шмидта на суде, говорила прежде всего о моральной пропасти между ним и его судьями:

Наверно, вы не дрогнете,
Сметая человека.

Что ж, мученики догмата,
Вы тоже жертвы века.

А в предсмертном письме любимой женщине Шмидт прямо объяснял свое поведение цитатой из Евангелия:

«Все отшумело. Вставши поодаль,
Чувствую всею силой чутья:
Жребий завиден. Я жил и отдал
Душу свою за други своя».

Герой пастернаковской поэмы, с одной стороны, представал как олицетворение того духовного порыва, который создал всю революционную атмосферу в целом, с другой — был символическим воплощением той нравственной задачи, которую в это время решал для себя сам Пастернак. Именно последнее и пытался он подсказать Марине Цветаевой в одном из писем 1926 г. в разгар работы над поэмой: «Лето 1917 г. было летом свободы. В "Шмидте" одна очень взволнованная, очень моя часть просветляется и утомленно падает такими строчками:

О государства истукан,
Свободы вечное преддверье!
Из клеток крадутся века,
По Колизею бродят звери,
И вечно тянется рука
В столетий изморось сырую,
Гиену верой дрессируя,
И вечно делается шаг
От римских цирков к римской церкви,
И мы живем по той же мерке,
Мы, люди катакомб и шахт»[26].

Речь шла все о той же смене обещанных «льгот» — «гнетом», то есть о логическом завершении свободы созданием «истукана» государства, но прежде всего о том, что делать христиански мыслящей и чувствующей личности в дехристианизированном государстве. Пастернак примерно в то же время писал другой своей корреспондентке, что совершает «диверсию <...> в сторону букваря, всеобщей грамотности и поклонения святым общим местам»[27].

Это означало осознание себя христианским художником, ставящим задачу медленной, постепенной христианизации этого государства, дабы снова был совершен шаг «от римских цирков к римской церкви», т. е. снова осуществилась мирная, бескровная победа духа над системой исторического и политического насилия. Однако реально это означало не только жизнь в «катакомбах и шахтах», но и выход на арену цирка, необходимость свидетельства о вере, т. е. мученичества. Последнее и олицетворял

собою Шмидт. Вопрос состоял в том, имеет ли художник право на поступок героя и мученика или его позиция специфичнее и сложнее.

О том, что современность подталкивает его выйти на «подмостки», Пастернак догадывался. Тема «римского цирка» не случайно прозвучала в стихотворении 1931 г. «О, знал бы я, что так бывает...», где возникали мотивы Рима, требующего от актера «не читки», а «полной гибели всерьез», где творчество требовало от поэта выхода на сцену в роли «раба», т. е. однажды уже осуществленного в Евангелии кенозиса.

Однако в «Охранной грамоте» Пастернак не случайно выступил против зрелищного понимания творчества, при котором поэт полагает себя в «мерила жизни» и жизнью за это расплачивается (IV, 227). Он видел воплощенной эту зрелищность в судьбах Есенина и Маяковского и приравнивал ее к самоубийству. Когда на глазах его разворачивался мандельштамовский вызов Сталину, Пастернак квалифицировал это не как «литературный факт», но как «акт самоубийства»[28]. В стихах на смерть комсомольского поэта Ник. Дементьева он сформулировал:

Так вот — в самоубийстве ль
Спасенье и исход?

С его точки зрения, гибель художника, вышедшего на арену «цирка», ничего не решала, ибо главным в судьбе последнего была степень полноты творческого самоосуществления. Пастернак ставил перед собою проблему разумного и трезвого построения жизненного поведения, дающего возможность выжить и творить. Это был вопрос о том, как ужиться с историей.

Пастернак во многом ответил на него романом в стихах — «Спекторский» (1925–1930).

IV

Пожалуй, главной особенностью пастернаковского романа в стихах был выбор героя — подчеркнуто заурядного, обыкновенного, причем обыкновенность Пастернак полагал «живым качеством, идущим изнутри»[29]. В этом смысле Сергей Спекторский был типологически сравним не столько с Евгением Онегиным, тоже героем романа в стихах, сколько с персонажами «Повестей Белкина» и Евгением «Медного всадника». Пастернак, взяв к своему роману эпиграф из этой пушкинской поэмы («Были здесь ворота...»), признавался О.М. Фрейденберг: «Написал я своего "Медного всадника", скромного серого и, кажется, настоящего»[30]. Добавить к этой самооценке нечего, но пояснить ее необходимо.

Фигура Сергея Спекторского, «человека без заслуг» с самого начала была определена так:

Я б за героя не дал ничего,
И рассуждать о нем не скоро б начал,

Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил.

В том же месте Пастернак сделал еще одно очень характерное признание:

Я стал писать Спекторского в слепом
Повиновенье силе объектива.

Если в «Девятьсот пятом годе» была попытка *повиноваться* объективности, т. е. *априорности* Истории, если в «Лейтенанте Шмидте» в качестве исходной попытки выдвигалась непреложность морального выбора, то здесь шла речь о подчинении силе творчества, диктующей поэту свои законы. «Короб лучевой», «объектив» — все это было сродни пушкинскому «магическому кристаллу».

Ключевые для понимания всего романа «рождественские главы» «Спекторского» рисовали знакомство Сергея с Ольгой Бухтеевой на Рождество в дачном поселке и поэтизировали прежде всего частное, приватное существование. Его неизменную щедрость и внутреннюю праздничность:

Все были в сборе, и гудящей бортью
Бил в переборки радости прилив.
Смеялись, торт черт знает чем испортив,
И фыркали, салат пересолив.

Однако эта бытовая и любовная линия сюжета нужна затем, чтобы напомнить о том, что жизнь всегда готова преподнести какие-то важные, но и жестокие истины о себе самой:

Был день, Спекторский понял, что не столько
Прекрасна жизнь, и Ольга, и зима,
Как подо льдом открылся ключ жестокий,
Которого исток она сама.

В жизни героев романа с самого начала их знакомства возникла жестокая, непреложная необходимость разрыва, обусловленная расчисленностью «календаря», или, как написал Пастернак в «Охранной грамоте», в общий план бытия раньше всех вписана «арка фатальности». Эта фатальность предполагает встречи и разлуки, но она не отменяет радости и красоты существования, внутренней целесообразности жизни. Однако исследователи «Спекторского» давно заметили, как резко ломается фабула романа: линия Спекторского — Бухтеевой сходит на нет; в жизни главного героя появляется Мария Ильина, отношения с которой обрываются пустой случайностью; а новая встреча с Ольгой спустя много лет выявляет образовавшееся зияние между «человеком без заслуг» и партийной функционеркой

в кожаной куртке с револьвером; теперь Бухтеева находит своего давнего знакомого «плюгавым». Роман фабульно скомкан и завершен *ничем*.

Однако здесь-то и выясняется, что в жизни всех его персонажей действует не столько календарная расчисленность бытия, сколько неуловимая катастрофическая логика *случайностей*, равнодушная и безжалостная:

Действительность, как выспавшийся зверь,
Потягиваясь, поднялась спросонок.

Смысл и логика этой действительности занимают автора «Спекторского» прежде всего, но выявляются они не сразу, возникая сначала в авторских неожиданных ремарках и формулировках поначалу тоже как бы случайно и непреднамеренно. Так, один из знакомых Сергея Сашка Бальц назван «чем-то вроде рока, вроде друга». А потом эта формула будет претендовать на объяснение причины, по которой погиб один из братьев Бальц:

И кто-то вроде рока, вроде друга
Его под пулю чешскую подвел.

Случайности действуют здесь не для того, чтобы строить жизни героев романа, но для того, чтобы распылять их, обнажая какую-то отрицательную телеологию исторического бытия, говоря проще — логику распада. Спекторскому дано почувствовать эту логику в окружающей его и пока еще благополучной жизни друзей и знакомых:

И осмотрелся. Симпатичный тесть
Отсутствовал, но жил нельзя шикарней.
Картину, бронзу — все хотелось съесть.
Все как бы в рот просилось, как в пекарне.
И вдруг в мозгу мелькнуло: «И съедят.
Не только дом, но раньше или позже
И эту ночь, и тех, кто здесь сидят.
Какая чушь!» — подумалось Сереже.

Но автор романа уже прекрасно понимает, что это не «чушь», глядя на своих героев через оптику магического «объектива»:

И неизвестность, точно людоед,
Окинула глазами сцену эту.

Дыхание этой людоедской «неизвестности» ощущается в описании капитального ремонта дома, на фоне которого разворачивается роман Сергея Спекторского и Марии Ильиной:

Землистый вал сменялся белым хряском,
Обвал бледнел, чтоб опухолью спасть.
Показывались горловые связки,
Дыханье щебня развевало пасть.

И как ни парадоксально, ключом к катастрофической логике действительности в романе становилась совершенно боковая фигура, никак не задействованная в фабулярных линиях романа — «Маруся тихих русских захолустий», девочка из чулана, униженная жизнью и не желающая со своей униженностью мириться. Она-то и оказывается на гребне вздыбленной, *хрястнувшей* реальности:

Вдруг крик какой-то девочки в чулане.
Дверь вдребезги, движенье, слезы, звон,
И двор в дыму подавленных желаний,
В босых ступнях несущихся знамен.

И та, что в фартук зарывала, мучась,
Дремучий стыд, теперь осатанев,
Летит в пролом открытых преимуществ
На гребне бесконечных степеней.

Тут-то и открывается, что *нормальная, календарная* развязка фабульных линий романа невозможна из-за ненормального существования этой девочки, о которой герои романа совершенно ничего не знают. Ненормальность жизни оборачивается ее сломом, циклопическим сдвигом, обрывая все возможные благополучные концы и исходы. Моральные предпосылки такого сдвига для Пастернака были ясны еще в поэме о девятьсот пятом годе, но его следствия обнаруживали свою пугающую логику, которая для автора романа вырастала в сложную мучительную проблему выбора жизненного поведения.

Сергей Спекторский находит для себя выход в приватном существовании, в дистанцировании от эпохи и тем самым обретении определенной доли личной независимости. Когда его сестра Наташа упрекает брата за то, что он не идет на маевку и вообще находится «вне исканий», она выявляет в нем самое главное — нежелание примерять на себя предлагаемые действительностью роли, ибо по сюжету любой из них неизбежен выход на сцену, на *арену*, где все равно *съедят*. И, следовательно, он остается одиноким и *голым* на фоне современности:

Ты одинок. И вновь беда стучится.
Ушедшими составлен протокол,
Что ты и жизнь — старинные вещицы,
А одинокость — это рококо.

Тогда ты в крик. Я вам не шут! Насилье!
Я жил как вы. Но отзыв предрешен:

История не в том, что мы носили,
А в том, как нас пускали нагишом.

Итак, с одной стороны, одиночество необходимо для того, чтобы остаться наедине с жизнью, не утратить интимный, духовный контакт с ней («ты и жизнь» — в сущности, перефразированная формула «сестра моя — жизнь»). Но на фоне исканий эпохи, а, главное, в контексте тех перемен, что стрясаются с людьми, подобно мутации, в результате революционного, катастрофического перелома действительности, это одиночество выглядит ненужной и причудливой роскошью — «рококо».

Л. Флейшман хорошо сказал о «сложности и неуловимости» позиции Пастернака в послереволюционные десятилетия, определив ее как «легальную оппозицию»[31]. Однако само слово «оппозиция», взятое из политического лексикона, не вполне точно обозначает случай Пастернака. Выбирая судьбу «человека без заслуг», частного лица, не претендующего ни на какие роли, Пастернак не мог не понимать, что от одной роли ему отказаться никак не возможно — от роли художника, а последняя предполагала и значительную долю *зрелищности*, и неизбежный элемент пророчества, а, следовательно, неизбежную жертвенность, — словом, все, что было заложено символистской традицией в парадигму, определяющую собою поведение и природу художника XX века.

Как уже было сказано, Пастернак явно пытался избежать последнего, подчеркивая прежде всего обыкновенность и говоря о своем отказе от «блеска, мне неподходящего» (IV, 228). Но, умаляя себя до рядового лица эпохи, Пастернак выбирал жизнь большинства в тех социальных, государственных, политических формах, как она складывалась после революции. Это означало лояльность по отношению к режиму, о чем он и сказал в своих «Стансах» (1931):

Хотеть в отличье от хлыща
В его существованье кратком
Труда со всеми сообща
И заодно с правопорядком.

В 1934 г. он писал отцу, что хочет стать «частицей своего времени и государства»[32]. А завершив «Спекторского» и попав на Челябинский тракторный завод в 1931-м, был поражен «циклопическими замыслами эпохи»[33]. Его новая книга стихов, символически названная «Второе рождение» (1932), должна была соответствовать этим замыслам.

Перелом в творчестве Пастернака совпал с его женитьбой на З.Н. Нейгауз и означал стремление обрести твердую почву в частной, домашней жизни, подобно Пушкину, который в 1830-х гг. строил свое творческое поведение на идеологии *дома*. Но А. Ахматова, например, была убеждена, что «Второе рождение» стало для Пастернака тупиком — «дальше пути не было»[34]. Она даже склонна была обвинять его в излишней уклончивости от

эпохи, но на самом деле, по закону парадокса, автор «Второго рождения», стремившийся к разумному компромиссу с историей, создавал более сложную ситуацию.

Современность, в которой он жил, не предполагала видеть в художнике частное лицо, а всякая созерцательность для нее была подозрительна. Отказываясь от зрелищного понимания биографии поэта, Пастернак затевал с эпохой достаточно опасную тяжбу относительно собственной роли в ней. Он оголял себя в качестве творческой личности, не прикрепленной ни к одной из социальных групп и сторонящейся любой групповой идеологии. Эта позиция была странной и небезопасной. Пастернак не мог не понимать собственного положения, и словечко «рококо» несло на себе довольно емкую нагрузку, становясь едва ли не обозначением рискованной ненужности. С тем большей настойчивостью он продолжал отстаивать выбранную линию поведения, лично благодаря Сталина письмом за то, что вождь отдал роль первого поэта мертвому Маяковскому — в противовес Бухарину, который на 1-м съезде Союза писателей СССР отвел эту роль Пастернаку.

Парадокс Пастернака в том и состоял, что, отстаивая себя как частное лицо «без заслуг» и даже умаляя эти «заслуги» там, где они, казалось, выглядели бесспорными, он лишь сильнее подчеркивал особенность фигуры художника и более того — право последнего на исключительность. Это наглядно демонстрировали его стихи, опубликованные в первом, январском номере бухаринских «Известий» за 1936 г. («Художник»), в которых Пастернак нарисовал две центральные фигуры. С одной стороны, живущий за кремлевской стеной вождь, «гений поступка», с другой — художник, «артист в силе», горбящийся за своим «верстаком». Они представляют собою «предельно крайние два начала», которые «знают друг о друге» и не считают себя друг другу враждебными. Это была пастернаковская попытка договориться со Сталиным о нейтралитете, переходящем в паритет — подобно договору Пушкина с Николаем.

Однако примирить логику поведения рядового человека эпохи с логикой творческого существования не удавалось. О неисполнимости и неисполненности этой задачи говорила уже фраза, сказанная им, по свидетельству Л.К. Чуковской, после прослушанного «Реквиема» Ахматовой: «Теперь и умереть не страшно...»[35]. Компромисс требовал чем-то одним в себе пожертвовать — либо художником, либо человеком. Поражение потерпел художник, в чем Пастернак сам и признавался: «Личное творчество кончилось, я ушел в переводы» (III, 647). Но зато тем самым удавалось удержаться от гибельных шагов, ведущих к «самоубийству» — в виде ли добровольного ухода, как в случае с Маяковским, в виде ли гражданского, политического вызова власти, как в случае с Мандельштамом или Клюевым.

Однако как ни горек был компромисс, он давал Пастернаку спасительную передышку.

V

Переломным для Пастернака стал 1940-й год, в котором вернулись стихи. Переламывалось само время, резко менялось качество исторической жизни XX века, и причиною этому было «осевое событие» столетия — Вторая мировая война, уже вовсю бушевавшая в Европе и вскоре обрушившаяся на Россию. 1941 год стал выходом русского общества из тупика, в который его загнали тридцатые годы с их размахавшимся маховиком репрессий и безумием политической власти, уничтожавшей лучшие слои собственного народа. Для Пастернака, как и для Ахматовой, наиболее близкой ему — после гибели Мандельштама — из всех поэтов-современников, война стала личным творческим освобождением: драма художника, мучительно переживающего кошмар современности, вливалась теперь в общую трагедию народа, вступившего в схватку с сильным, беспощадным, страшным врагом. К Пастернаку во время войны возвращалось то чувство внутренней свободы, которое он так настойчиво пытался отстаивать в двадцатые и особенно в тридцатые годы. «Связи мои с некоторыми людьми на фронте, в залах, в каких-то глухих углах и в особенности на Западе оказались многочисленнее, прямее и проще, чем я мог предполагать даже в самых смелых мечтаниях», — писал он в 1945 г. Н.Я. Мандельштам[36].

И хотя военные стихи Пастернака не принадлежали к числу его лучших творений, явно уступая переделкинским стихам 1940—1941 гг., они были важными вехами на пути обретения того творческого состояния, плодом которого некогда стала «Сестра моя — жизнь». Вместе с тем, когда после 1946 г. начался новый поворот «к жестокости и мудрствованиям самых тупых и темных довоенных годов», он испытал, говоря его же словами, «чувство потрясенного отталкивания от установившихся порядков»[37]. И пришел к мысли о необходимости напрямую объясниться с эпохой в своих убеждениях и верованиях. На протяжении десяти послевоенных лет он пишет роман «Доктор Живаго» (1946—1955), которому сам придавал принципиальное, ключевое значение для всего собственного творчества.

«Доктор Живаго» задумывался им как произведение, которое должно воплотить в себе не только самое существо его художественной философии, но и ведущие тенденции русской культуры в целом. В одной из статей о романе было хорошо сказано, что «Доктор Живаго» вобрал в себя самые разнородные традиции русского романа XIX века, представляя тем самым в снятом виде этот жанр *вообще*[38]. Но не менее важно и признание Пастернака С.Н. Дурылину в том, что здесь он намеревается «в более рискованной, чем бывало, степени выйти *на публику*» (курсив мой. — *В. М.*)[39].

Театральные аналогии при характеристике собственного романа для Пастернака не случайны. Параллельно переводился гетевский «Фауст», шла работа над Шекспиром, и Пастернак признавался, что проза для него является «формой развернутого театра в слове»[40]. Независимо от оценки «Доктора Живаго» современниками (подчас весьма сдержанной, а то и вовсе оборачивавшейся неприятием художественных достоинств его как романа) все практически единодушно видели в этом смертельно опасный вызов

современности, т. е. тот самый выход на «сцену», где «кончается искусство и дышат почва и судьба». Иное дело в парадоксальности самой — безусловно *зрелищной* — ситуации.

Главный парадокс заключался, пожалуй, в том, что Юрий Живаго был — как сразу, так и потом — воспринят в качестве аутсайдера революционной эпохи, едва ли не второго Клима Самгина, настойчиво ищущего свой, третий ответ на «да» и «нет», предлагаемые современностью. Получалось, что, с одной стороны, Живаго уклоняется от участия в эпохе, стремясь, как и его создатель, к жизни приватного человека, с другой — тоже подобно автору — тем самым бросает окружающим вызов, который они не в состоянии не только принять, но и простить.

Смысл вызывающего поведения Юрия Живаго заключался в том, что он, подобно Спекторскому, отказывался от ролей и костюмов, предложенных драмой, именуемой как социально-историческое существование. И — осознавал себя участником и актером в *другой драме*, пересекающейся с социальной жизнью, но не равной ей и не исчерпывающейся ею. В.Н. Альфонсов проницательно увидел в этом влияние шекспировского «Гамлета», где датский принц играет роль, не понятную ни для кого из окружающих потому, что она задана свыше[41].

Дело в том, что как для Пастернака, так и для его героя главная коллизия человеческой истории уже однажды была разыграна и отражена в Евангелии, и ее центральное действующее лицо — Христос. Юрий Живаго выстраивает свою жизнь как требуемое от любого христианина подражание «вековому прототипу», реализуя тем самым драму поведения христианской личности в дехристианизированном мире. Конфликт, угаданный Пастернаком в судьбе лейтенанта Шмидта (историческому Шмидту просто приписанный, как это всегда делают великие художники с историческими персонажами и прототипами), здесь приобретал эпохальные черты, и даже скорее — черты метаисторического свойства.

Юрий Живаго не может изменить ход истории, как это пытается делать его антипод Антон Стрельников, но его задача в том, чтобы вернуть в историю жизнепонимание, основанное на христианских ценностях. Это миропонимание было самим Пастернаком воплощено в лирике «Сестры моей — жизни», и теперь он пытался окончательно решить проблему его реализации как факта истории. В «Лейтенанте Шмидте» Пастернак еще надеялся на поворот «от римских цирков к римской церкви», т. е. на эволюцию государства в сторону христианства как основополагающего духовного принципа. В «Докторе Живаго» этой иллюзии уже не было, и в качестве решающего аргумента шаг на «арену» делал не столько Юрий Живаго, гибель которого в масштабе эпохи незаметна (хотя смерть доктора в романе имеет провиденциальный, символический смысл), сколько его автор.

Жизнь поэта как искупительная жертва — вот что лежало в основе писания Пастернаком романа. В сущности, здесь он шел вслед за Мандельштамом с его «Стихами о неизвестном солдате», несмотря на принципиальную художественную разницу мандельштамовской оратории и пастернаковского романа. Присутствие Юрия Живаго в романе важно не тем,

что он делает, а тем, что он дает «людям и положениям» совершенно особое освещение, выявляющее их сокровенный духовный смысл. Так, Христос в евангельских «стихах из романа» выступает как главный источник света, делающего видимой внутреннюю структуру бытия, выявляющего в «ходе веков» логику притчи, смысл *написанного*, которое должно *сбыться*. Нечто подобное было однажды в «Идиоте» Достоевского, где после ухода со сцены князя Мышкина все остальные персонажи перестают нас (и романиста) интересовать: они были значительны только в силу присутствия с нами «русского Христа». «Единственно живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали», — так говорит о себе Юрий Живаго, так мог сказать бы о себе князь Мышкин.

Евангельская коллизия смертного выбора и крестной жертвы стала для Пастернака универсальным образцом поведения личности в истории, определенной свыше ролью, о чем он сам сказал в стихах, приписанных Юрию Живаго:

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.

Собственно, это и определяет все «стихи из романа», написанные по евангельской канве, — «Гамлет» (1946), «На Страстной» (1946), «Рождественская звезда» (1947), «Чудо» (1947), «Дурные дни» (1949), «Магдалина» (1949) и особенно «Гефсиманский сад» (1949). Позднее Пастернак сформулирует мысль о «трагизме и чуде личного участия в истории» до оголенности прямо: «Человек — действующее лицо. Он герой постановки, которая называется “история” или “историческое существование”» (IV, 671). Не случайно В. Виленкину на чтении Пастернаком перевода «Гамлета» подумалось: «Что-то от Гамлета в нем самом»[42].

Все это дает основание относиться к «Доктору Живаго» не столько как к роману в прямом и точном смысле слова, сколько как к развернутому монологу на сцене, к *театру в слове*, т. е. в конечном итоге — к метаморфозе лирики.

VI

Поздний Пастернак подчеркивал, что человек «живет не в природе, а в истории», ибо он «не поселенец какой-либо географической точки», а «обитатель времени» (IV, 670). Это радикально изменило стиль и образность его поздних стихов. В «Людях и положениях» (1946—1957) Пастернак решительно заявит: «Я не люблю своего стиля до 1940 года...» (IV, 328). И напишет свои знаменитые строки о «неслыханной простоте», в которую впадают, как «в ересь».

Природа в стихах позднего Пастернака более не таится от человека, как от излишнего свидетеля, и не играет сама с собой. Она доступна, открыта до малейших подробностей, и это начинается уже в переделкинских

стихах 1940 г., продолжается в «Стихах из романа» и окончательно выявляется в неизданной при жизни Пастернака книге «Когда разгуляется» (1956–1959). Е. Пастернак хорошо сказал об «ограничении метафоричности» и сокращении «до минимума образной структуры стихов» этого периода[43].

В «Сестре моей — жизни» ведущим был принцип интуитивного проникновения в святая святых природы, в тайну ее скрытого, сокровенного бытия. Теперь природа становится *зрелищем* — «сказочным чертогом, всем открытым для обзора». Но это не означает десакрализации природы, которая если и открыта человеку, то скорее всего как храм:

Как будто внутренность собора —
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.
(«Когда разгуляется», 1956)

Но в качестве платы за эту щедрую открытость природа требует от человека соответственного поведения, и лирическое «я» Пастернака утверждает,

Что ждет алтарей, откровений,
Героев и богатырей
Дремучее царство растений,
Могучее царство зверей.
(«Хлеб», 1956)

Человек в миру предназначен для того, чтобы сыграть роль, предназначенную ему свыше и образцово задуманную самой природой:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река.
(«Вакханалия», 1957)

Нетрудно увидеть в позиции позднего Пастернака открытый дидактический элемент. Человеку природная красота предъявлена как категорический императив, и сама природа может выступать как уготованное ему поле боя или как рама для сказочного подвига:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.
(«Сказка», 1953)

Это не было, однако, отказом от себя «до 1940 года», но, скорее всего, являлось развитием возможностей, заложенных в раннем творчестве и сформулированных в «Охранной грамоте», где Пастернак писал об «отечных, нетворческих частях существования», которые вырвавшееся вперед искусство должно было поднимать до себя (IV, 161).

В одном из писем 1953 г. Пастернак вспоминал о том времени, когда он безоговорочно доверялся силе творчества, «не боясь никакого беспорядка, не заподазривая и не опорачивая ничего, что приходило снаружи из мира, как бы оно ни было мгновенно и случайно». И продолжал: «С тех пор все переменилось. Даже нет языка, на котором говорили. Что же тут удивительного, что, отказавшись от многого, от рискованностей и крайностей, от особенностей, отличавших тогдашнее искусство, я стараюсь изложить *в современном переводе* (курсив мой. — *В. М.*), на нынешнем языке, более обычном, рядовом и спокойном, *хоть некоторую часть* (курсив мой. — *В. М.*) того мира, хоть самое дорогое...»[44].

Речь шла о внесении в историю того миропонимания, образец которого для раннего Пастернака был заложен в природе как Божьем замысле и творении. В пределах исторического существования это миропонимание окрашивалось в этические тона, да попросту и тяготело к тому, чтобы стать по преимуществу этикой. Вот почему Пастернак скажет о суровой и справедливой расправе с «эстетическими прихотями распущенного поколения» и даже назовет ее «благодетельной». Это было менее всего в духе Фета и более всего в духе Толстого.

И все же, несмотря на зрелищность и открытость, в природе оставалась еще тайна — тайна смерти. В «Сестре моей — жизни» Пастернак безоглядно доверялся «всесильному Богу любви», вынося этот роковой для человека вопрос как бы за скобки собственного творчества: «Не знаю, решена ль / Загадка зги загробной...». Слишком захватывающе прекрасной была жизнь, чтобы спрашивать ее об этой загадке. Теперь старая антиномия Божественной любви, сотворившей мир, и последнего предела, положенного всему сотворенному, т. е. смерти, выдвигалась на первый план.

Эта антиномия решалась Пастернаком прежде всего в евангельских стихах, где путь Христа неотвратимо лежал через смерть, преодолеваемую в итоге «усильем воскресенья». Но и для Него испытание смертью оказалось загадочной неизбежностью — как в стихотворении «Гефсиманский сад» или как в «Гамлете»:

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

«Горчайший гефсиманский вздох» (Ахматова) угадывается и там, где прямой оглядки на Евангелие вроде бы и нет, — например, в стихотворении «В больнице» (1956), где человек, сбитый машиной на улице, кончается в больничном коридоре. Но вот о чем его предсмертные мысли:

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.

О Боже, волнения слезы
Мешают мне видеть Тебя.
Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным Твоим сознавать.
Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня как изделье,
И прячешь как перстень в футляр.

Смерть здесь преодолевается, как и в Гефсиманском саду, актом *веры*. Полнота доверия к жизни как Божьему замыслу предполагает и доверие к смерти как к смыслу, хотя последний предстает перед человеком чем-то непреодолимо и глубоко иррациональным. Как утверждает старая философская легенда, когда рационалиста Сократа спросили о его мнении относительно иррационального Гераклита Темного, тот ответил: «Что понял — великолепно, чего не понял, думаю, тоже...»[45]. Пользуясь этой аналогией, можно сказать, что для Пастернака смерть является той *гераклитовски-темной* частью общего творческого замысла, которая в итоге столь же благожелательна к человеку, как и жизнь. В сверхличном плане бытия жизнь и смерть есть равные и благие величины.

И все же иррационализм смерти у Пастернака с его дидактической, проповеднической установкой оказывается в итоге проясненным, поскольку в контексте его безусловно христианского миропонимания смерть оказывается связанной прежде всего с приносимой в жертву жизнью. Для того, чтобы утвердить в истории идею добра и любви, идею бытия как чуда и абсолютной ценности, необходимо добровольно выбрать путь, ведущий на Голгофу. Такова общая тема «Гамлета», «Гефсиманского сада» и в особенности «Магдалины». Пастернак в последнем стихотворении находит удивительный образ, где идея любви к людям вырастает прямо *из смерти* — и вырастает как высший *смысл*:

Слишком многим руки для объятья
Ты раскинул по концам креста.

Как уже было сказано выше, евангельские ассоциации пронизывают и те стихи позднего Пастернака, где нет поданного впрямую евангельского сюжета. Это не удивительно, ибо он окончательно пришел к тому, что было заявлено в «Лейтенанте Шмидте», — к осознанию своего жизненного назначения как религиозного выбора, продиктованного духом любви и необходимостью жертвы:

Для этого весною ранней
Со мною сходятся друзья,
И наши вечера — прощанья,

Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.
(«Земля», 1947)

В этих автобиографических по прямому смыслу стихах прослушиваются мотивы Тайной вечери, где трапеза есть приготовление к смерти, а жертва призвана согреть мир теплом страдания. Их перекличка хотя бы с «Магдалиной» очевидна.

В. Альфонсов точно заметил, что в «Сестре моей — жизни» жизнь — это сад, «плачущий после дождя, сад, пронизанный солнцем, сад с дорожками, бегущими в степь», тогда как в поздней лирике — это Гефсиманский сад, «место испытания духа и небывалой, самоотверженной жертвы»[46]. Но таким местом у Пастернака, в сущности, оказывается вся природа.

Пастернак все-таки вернулся к тому зрелищному пониманию жизни поэта, от которого он сознательно отказался в «Охранной грамоте», но вернулся парадоксально — в итоге преодоления романтической философии творчества, вырабатывая свой вариант христианского понимания искусства. Не случайно хрущевская эпоха с ее полумерами и полуправдами, не касающимися фундамента, заложенного в сталинские времена, так злобно отреагировала на поэта, никогда не метившего в трибуны. Пророческое начало выявилось в его личности и творчестве просто в силу выбранной позиции духовного порядка, а пастернаковский выбор придал эпохе нежелательное для нее самой освещение.

Он знал, на что идет, какой мощный огонь вызывает на себя, но знал и какой любовью откликнется ему мир:

Я в лес вхожу, и мне не к спеху.
Пластами оседает наст.
Как птица, мне ответит эхо.
Мне целый мир дорогу даст.
(«Все сбылось», 1958)

Это было написано счастливым человеком, если иметь в виду счастье согласия с самим собой.

Русская поэзия XX века в лице Пастернака, Ахматовой, Мандельштама, развивавшаяся в русле пророческой традиции, продолженной символистами, в тридцатые годы пришла к необходимости кенозиса в точном христианском понимании этого слова и разделила участь страдающего, затаптываемого в кровь и грязь рядового большинства эпохи. Она не только не потребовала для себя исключений или привилегий, но сознательно сложила их с себя, как слагает в поздних пастернаковских стихах свою божественную природу Христос:

Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,

От всемогущества и чудотворства,
И был теперь, как смертные, как мы.
(«Гефсиманский сад»)

Бог, выбирающий участь смертного и рядового, — это поистине зрелище, хотя в этот момент Он менее всего думает о собственной исключительности. Он ее, эту исключительность, обнаруживает непреднамеренно — логикой собственного выбора. Сам Пастернак однажды выразился кратко и сильно: «Мифы о богах становятся биографиями поэтов»[47]. Добавить к этому нечего.

Примечания

[1] *Цветаева М.* Об искусстве / Сост. *Л. Мнухина* и *Л. Озерова.* М., 1991. С. 382.

[2] *Мандельштам О.* О поэзии. Сборник статей. Л., 1928. С. 49–50.

[3] *Пастернак Б.* Доктор Живаго // *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. III. М., 1989–1990. С. 82. Далее все цитаты из Пастернака даются по этому изданию: в тексте в конце цитаты в скобках указываются том и страница.

[4] «Чудо поэтического воплощения». Письма Бориса Пастернака / Публ. и коммент. *Е.В. Пастернак* // Вопросы литературы. 1972. № 9. С. 162.

[5] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. / Подгот. текста и коммент. *А.Д. Михайлова* и *П.М. Нерлера.* Т. 2. М., 1990. С. 376.

[6] Вдохновение, мастерство, труд (Записные книжки А. А. Ахматовой). Обзор *Е.И. Лямкиной* // Встречи с прошлым. Вып. 3. М., 1978. С. 416.

[7] Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. проф. *А.С. Дмитриева.* М., 1980. С. 56, 100.

[8] Там же. С. 61.

[9] *Фет А.* Письмо к П. Перцову от 17 марта 1891 // Русские писатели о литературе XVIII–XX вв. / Под ред. *С. Балухатого.* Т. I. Л., 1939. С. 437.

[10] *Фет А.* Ответ «Новому времени» // *Фет А.* Стихотворения. Проза. Письма / Сост. и примеч. *Г.Д. Аслановой, Н.Г. Охотина* и *А.Е. Тархова.* М., 1988. С. 318.

[11] См.: *Фет А.* О стихотворениях Ф.И. Тютчева // Там же. С. 284.

[12] *Фет А.* Письмо к К. Р. от 23 июня 1888 // Там же. С. 321.

[13] *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990. С. 92.

[14] *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы / Отв. ред. *М.Л. Гаспаров.* М., 1977. С. 44, 66.

[15] *Фет А.* Ответ «Новому времени» // *Фет А.* Стихотворения. Проза. Письма. С. 316.

[16] *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Р.* Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. *М.Л. Гаспарова.* М., 1987. С. 330.

[17] См.: *Синявский А.* Поэзия Пастернака // *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *А. Синявского.* Сост., подгот. текста и примеч. *Л.А. Озерова.* М.; Л., 1965. С. 17; *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. С. 313–327. См. также спор о метонимичности и метафоричности поэзии Пастернака на коллоквиуме Cerisy-la-Salle: Boris Pasternak. 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11–14 septembre 1975). Дискуссия по поводу доклада Е. Эткинда «Пастернак — новатор поэтического языка» (Matinée du Vendredi 12 septembre).

[18] *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. С. 10–11.

[19] *Швейцер А.* Культура и этика / Пер. с нем. *Н.А. Захарченко* и *Г.В. Колшанского.* Общ. ред. и предисл. *В.А. Карпушина.* М., 1973. С. 311.

[20] *Пастернак Е В.* «Новая фаза христианства». Значение проповеди Льва Толстого в духовном мире Бориса Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 25–29.

[21] *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. С. 631.

[22] *Пастернак Б.* Из переписки с писателями / Предисл. и публ. *Е.Б. и Е.В. Пастернаков* // Литературное наследство. Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. Новые материалы и исследования. Т. 93. М., 1983. С. 661.

[23] *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989. С. 413.

[24] *Эфрон А.* Страницы воспоминаний // Звезда. 1975. № 6. С. 170.

[25] Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года / Подгот. текстов, сост., предисл., переводы и коммент. *К.М. Азадовского, Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак.* М., 1990. С. 159.

[26] Там же. С. 80.

[27] *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. С. 420.

[28] *Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б.* Координаты лирического пространства // Литературное обозрение. 1990. № 3. С. 95.

[29] *Пастернак Б.* О Лили Харазовой / Вступ. заметка и публ. *Е.Б. Пастернака* // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 18.

[30] Переписка Бориса Пастернака / Сост., подгот. текстов и коммент. *Е.В. Пастернак* и *Е.Б. Пастернак.* М., 1990. С. 465.

[31] *Флейшман Л.* Пастернак и Бухарин в тридцатые годы // Дружба народов. 1990. № 2. С. 259. См. также *Флейшман Л.* Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem, 1984. Главы «Бунт Пастернака», «Новое совершеннолетие», «В дни ежовщины».

[32] *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. С. 511.

[33] Там же. С. 480.

[34] *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1987. С. 204.

[35] *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. С. 542.

[36] Там же. С. 580–581.

[37] *Ивинская О.* В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Вильнюс, 1991. С. 61.

[38] См.: *Кондаков И.В.* Роман «Доктор Живаго» в свете традиций русской культуры // Известия АН СССР. Сер. литер. и языка. 1990. Т. 49. № 6. С. 529.

[39] *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. С. 581.

[40] Там же. С. 590–591.

[41] *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. С. 292–297.

[42] *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. С. 541.

[43] Там же. С. 549.

[44] Переписка Бориса Пастернака. С. 537.

[45] Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Изд. подгот. *А.В. Лебедев.* М., 1989. С. 179.

[46] *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. С. 299.

[47] Переписка Бориса Пастернака. С. 237.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1890, 10 февраля (29 янв. ст. ст.) — В Москве в семье художника Л.О. Пастернака и пианистки Р.И. Кауфман родился сын Борис.

1900, август — Пастернак не принят в 5 Московскую гимназию, так как в 1 классе была исчерпана 3% норма для евреев.

1901, август — После занятий с домашним учителем поступает во 2 класс 5 Московской гимназии.

1903, лето — Знакомство семей Пастернаков и Скрябиных на даче в Калужской губернии.

1903, конец года — Начало занятий музыкой под руководством Ю.Д. Энгеля.

1906, осень — Начало занятий музыкой с Р.М. Глиэром.

1908 — Окончание полного курса восьмилетней классической гимназии с золотой медалью. Зачисление на 1 курс юридического ф-та Московского университета.

1909 — Переводится на 2 курс философского отделения историко-филологического ф-та Московского университета. Занимается в семинарах Г. Челпанова и Г. Шпета. Принимает участие в философском кружке при издательстве «Мусагет». Летом оставляет занятия музыкой.

1910, 8 ноября — Едет с отцом на ст. Астапово прощаться с Л. Толстым.

1912, апрель — Уезжает в Марбургский университет. До лета занимается в семинаре Г. Когена. Знакомится с П. Наторпом, Э. Кассирером. Отказывается от академической карьеры философа.

1912, осень — Возобновляет занятия в Московском университете.

1913, 10 февраля — Делает доклад «Символизм и бессмертие».

1913, конец апреля — Выход альманаха «Лирика» (М., 1913) с первой публикацией стихов Пастернака.

1913, конец апреля — конец мая — Выпускные экзамены в университете. Защищает кандидатское сочинение «Теоретическая философия Германа Когена».

1913, 7 июня — Получение выпускного свидетельства (11 июля оформлен диплом кандидата философии, за которым Пастернак не явился).

1913, 19 декабря — В типографии П.П. Рябушинского отпечатана первая книга стихов — «Близнец в тучах» (М.: Лирика, 1914. 200 экз.).

1914, январь—февраль — Образование группы «Центрифуга» (С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак).

1914, конец апреля — Выход первого альманаха «Центрифуги» — «Руконог». М., 1914; первый турбогод — со стихами Пастернака.

1914, начало мая — Первая встреча с Маяковским в кондитерской на Арбате.

1914, июнь — В «Русской мысли» (1914, июнь) напечатана статья В. Брюсова «Год русской поэзии», где отмечена самобытность Пастернака.

1914, лето — Пастернак живет на даче в Петровском (на Оке) в семье Ю. Балтрушайтиса в качестве домашнего учителя его сына.

1914, 10 июля — Знакомство с Вяч. Ивановым в семье Балтрушайтиса.

1914, сентябрь — Просит в полицейском управлении свидетельство о благонадежности, чтобы пойти на фронт добровольцем. Отказывается от своего

намерения под влиянием Сергея Листопада (сына Льва Шестова) приехавшего на побывку с фронта.

1915, апрель — Переживает смерть А.Н. Скрябина.

1915, декабрь — Поездка в Санкт-Петербург, знакомство с Н. Гумилевым и О. Мандельштамом.

1916, январь — По совету писателя Е. Лундберга уезжает на Урал. 16 января прибывает на службу в контору заводов З. Резвой, вдовы С. Морозова.

1916, декабрь — Переезжает в Тихие Горы на Каме («русский Манчестер»), работает в конторе химических заводов Ушаковых. По счастливой случайности освобожден от военной службы. В конце месяца — выходит вторая книга Пастернака «Поверх барьеров» (М.: Центрифуга, 1917. 500 экз.).

1917, март — Возвращение в Москву.

1917, лето — На фоне сильного увлечения Еленой Виноград пишется книга «Сестра моя — жизнь».

1917–1918, зима — Работа над романом «Три имени», начало которого ляжет в основу повести «Детство Люверс» («Наши дни», 1922, № 1).

1918, январь — Первая встреча с М. Цветаевой в доме Цетлиных на Поварской.

1918, весна — Сотрудничает в газетах «Знамя труда», «Воля труда», «Рабочий мир», во «Временнике литературы, искусства и политики». Публикует трактат «Диалог», в котором рисует утопическую картину коммунистического будущего («Знамя труда», 17/4 мая).

1918, осень — Сотрудничество в Театральном отделе Наркомпроса.

1919, начало года — Вступление в Московский союз писателей, избрание в члены президиума.

1920, февраль — Включен в состав бригады по увековечиванию деятелей Революции, получает пропуск на все заседания ВЦИК и съездов Советов.

1920, май — Представляется Блоку, выступавшему в Политехническом музее. Сдает в Госиздат рукопись четвертой книги стихов, позднее названной «Темы и вариации».

1920, лето — Живет в г. Касимове Рязанской губернии, называет его «русским Марбургом», восхищается «разумной, жизнерадостной человечностью» русской провинции.

1920, осень — Поступает на работу в газету «Гудок», где служит до конца года.

1920, октябрь — Заключает с Госиздатом договор на книгу стихов «Сестра моя — жизнь».

1921, лето — Знакомится с Е.В. Лурье, своей будущей женой.

1921, сентябрь — Отъезд родителей Пастернака в Германию.

1922, весна — Женитьба на Е. В. Лурье.

1922, май — В издательстве З.И. Гржебина выходит «Сестра моя — жизнь» с подзаголовком «Лето 1917 г.» (М., 1922. 1000 экз.). Первые экземпляры книги надписаны А.В. Луначарскому, М.А. Кузмину, А.А. Ахматовой, В.В. Маяковскому, О.Э. Мандельштаму.

1922, 20 мая — Пишет восторженное письмо Марине Цветаевой о ее книге «Версты». Начало Переписки с Цветаевой.

1922, август — Вызов к Л.Д. Троцкому, который в беседе с Пастернаком осведомляется, почему тот не пишет стихов на общественные темы. Отъезд

в Германию. По дороге — знакомство в Петербурге с Мих. Кузминым. В Германии продает рукопись книги «Темы и вариации» в издательство «Геликон».

1922, октябрь — В Германии встречается с В.В. Маяковским.

1922, декабрь — Выходят «Темы и вариации» (М.; Берлин: Геликон, 1923).

1923, март — Возвращение в Москву, начало сотрудничества в ЛЕФе.

1923, 23 сентября — Рождение сына Евгения.

1923, конец сентября — Знакомство с Н.С. Тихоновым.

1924, октябрь — Участие в составлении иностранной библиографии о Ленине с разрешением пользоваться немецкими, французскими и английскими журналами. Знакомство с творчеством Т. Гарди, Д. Конрада, М. Пруста.

1925, январь — Начало работы над «Спекторским».

1925, лето — Начало работы над поэмой «Девятьсот пятый год».

1926, март — Начало работы над поэмой «Лейтенант Шмидт».

1926, апрель — Первое письмо Пастернака к Рильке с благодарностью за теплый отзыв о его стихах. Попытка поехать к Рильке вместе с Цветаевой, отклоненная последней.

1926, июль — Отрицательный отзыв М. Цветаевой о «Лейтенанте Шмидте».

1927, август — В «Новом мире» напечатана первая часть «Лейтенанта Шмидта» (№ 8—9); 2-я и 3-я части опубликованы там же: 1927, № 2—5.

1927, май — Первое устное заявление о выходе из ЛЕФа.

1927, 1 июня — Письмо В.П. Полонскому с объяснением причин разрыва с ЛЕФом и Маяковским.

1927, 26 июня — Письмо в редакцию «Нового ЛЕФа» с просьбой не считать его более своим сотрудником (в журнале не напечатано).

1927, осень — Отдельное издание «Девятьсот пятого года» (М.; Л.: ГИЗ. 3000 экз.).

1927, 29 декабря — Смерть Р.-М. Рильке, о которой Пастернак узнает из январского письма М. Цветаевой.

1928, январь — Начало работы над прозой с условным названием «Революция», опубликованной как «Повесть» («Новый мир», 1929, № 7).

1928, 4 апреля — Письмо Маяковскому по поводу выхода из ЛЕФа.

1928, лето — Переработка стихов из ранней книги «Поверх барьеров» для издания: Поверх барьеров. М.: ГИЗ, 1929. 3000 экз. Публикация первой части «Охранной грамоты» («Звезда», № 8).

1928, 11 сентября — Избрание в Совет Федерации Объединений Советских писателей (ФОСП).

1929, ноябрь — Отдает рукопись «Спекторского» в Ленгиз (работа над романом будет идти включительно по сентябрь 1930).

1929—1930, зима — Потрясение от поездок по колхозам.

1930, 16 марта — Узнает о расстреле В.А. Силлова — критика, исследователя Хлебникова (расстрелян 16 февраля), сотрудничавшего с ЛЕФом.

1930, 15 апреля — Присутствует на похоронах Маяковского.

1930, июнь — Пастернаку отказано в поездке в Германию.

1930, лето — Отдых в Ирпене под Киевом с семьями брата Александра, Асмусов и Нейгаузов.

1931, 21 января — Обручение с З.Н. Нейгауз.

1931, апрель — Публикация второй и третьей частей «Охранной грамоты» («Красная новь», № 4, 5, 6).

1931, июль — Отдельное издание «Спекторского» (М.; Л.: ГИХЛ, 1931. 6000 экз.).

1931, конец июня — начало июля — Поездка в Челябинск в составе бригады «Известий».

1931, июль—октябрь — Пребывание в Грузии по приглашению П. Яшвили. Знакомство с Тицианом и Ниной Табидзе.

1931, ноябрь — Отдельное издание «Охранной грамоты» (Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931).

1932, апрель — Дискуссия о стихах Пастернака на 13-м литдекаднике ФОСП, начало травли со стороны рапповской критики (в «Литературной газете» от 23 апреля Пастернак назван «носителем буржуазной опасности»).

1932, 24 апреля — Публикация постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», что приводит к роспуску РАППА.

1932, весна — Переезжает с З.Н. Нейгауз в квартиру на Тверском бульваре, 25, уничтожает при переезде с родительской квартиры на Волхонке часть рукописей.

1932, июль—август — Поездка с новой семьей на Урал по приглашению Свердловского обкома и правления ВСП. Делает первые наброски романа, работа над которым идет до конца 1930-х гг. (написаны «куски» будущего «Доктора Живаго»). Потрясение от увиденных бедствий народа, поставившее его на грань нервного заболевания.

1932, осень — Возвращение с З.Н. Нейгауз на Волхонку (в квартиру на Тверском переезжает Е.В. Пастернак).

1932, конец года — Книга стихов «Второе рождение» (М.: Федерация, 1932. 5200 экз.).

1933, лето — Договор на книгу «Грузинские лирики» (М.: Советский писатель, 1935. 10200 экз.).

1933, 21 августа — Зарегистрирован брак с З.Н. Нейгауз.

1934, вторая половина мая — Хлопоты за арестованного Мандельштама.

1934, середина июня — Звонок Сталина на квартиру Пастернака и разговор о судьбе Мандельштама.

1934, август — Открытие Первого съезда Союза писателей СССР. Доклад Н.И. Бухарина, в котором творчеству Пастернака отводится центральное место в современности.

1934, 29 августа — Выступление Пастернака на Съезде.

1934, 31 августа— Избрание Пастернака членом правления ССП.

1934, сентябрь — Пастернак признается в своем разочаровании итогами Съезда.

1935, 10 января — Председательствует на вечере памяти Андрея Белого.

1935, июнь — Участвует в Международном конгрессе писателей в защиту культуры (Париж). 25 июня — его выступление.

1935, начало ноября — Первое письмо Сталину (не разыскано) с просьбой об освобождении Н.Н. Пунина и Л.Н. Гумилева.

1935, 21 декабря — Выступление в Доме литераторов на обсуждении «Страны Муравии» А.Т. Твардовского с положительной оценкой поэмы.

1935, конец декабря — Второе письмо Сталину с благодарностью за то, что высказывание вождя о лучшем, талантливейшем поэте эпохи снимает всякие попытки считать таковым Пастернака.

1936, 1 января — Публикация в «Известиях» стихотворений, посвященных Сталину с размышлениями о художнике и властителе.

1936, 15 февраля — Выступление на III Пленуме правления ССП в Минске («О скромности и смелости» — «Литературная газета», 24 февраля).

1936, 13 марта — Выступление на общем Московском собрании писателей в защиту от обвинений ряда писателей в формализме.

1936, 16 марта — Вторичное выступление в защиту категории «трагизма» в художническом восприятии мира.

1936, 15 июня — Статья Пастернака «Новое совершеннолетье» в «Известиях» по поводу Проекта Конституции СССР.

1936, лето — Переезд с семьей в Переделкино.

1936, 21 августа — В «Правде» опубликовано коллективное письмо «По поручению президиума правления Союза советских писателей» с требованием смертной казни по «процессу»16-ти (дело Каменева—Зиновьева). Пастернак оставляет под ним свою подпись в уже отпечатанном списке под давлением В.П. Ставского.

1937, февраль — Обвинение Пастернака в отрыве от жизни на IV Пленуме правления ССП.

1937, июнь — Пастернак отказывается поставить подпись под коллективным обращением писателей с требованием смертной казни по процессу над Тухачевским, Якиром, Эйдеманом. 15 июня письмо опубликовано в «Литературной газете» с подписью Пастернака и без его согласия под заголовком «Не дадим житья врагам Советского Союза».

1937, середина июня — Третье письмо Пастернака Сталину (не разыскано), объясняющее мотивы, по которым он отказался подписать обращение писателей.

1937, 22 июля — Самоубийство Паоло Яшвили.

1937, 10 октября — Арест Тициана Табидзе.

1937, декабрь — Получает квартиру в Лаврушинском переулке.

1938, 1 января — Рождение сына Леонида.

1939, начало года — По просьбе В.Э. Мейерхольда берется за перевод «Гамлета».

1939, 19 июня — Приезд в Москву Марины Цветаевой.

1939, 20 июня — Арест В.Э. Мейерхольда.

1939, конец августа — Известие о смерти матери.

1939, ноябрь — Слушает в чтении А.А. Ахматовой ее «Реквием».

1939, 27 ноября — Договор с МХАТом на постановку «Гамлета».

1940, 19 апреля — Чтение «Гамлета» в клубе писателей, где присутствует М. Цветаева.

1940, июль — Безрезультатные хлопоты по делу арестованного Т. Табидзе.

1940, лето — Хлопоты по делам М. Цветаевой. Начало «переделкинского» цикла, завершенного летом 1941 года.

1941, лето — Отдельное издание «Гамлета» (М.: Гослитиздат, 1941. 50000 экз.).

1941, сентябрь — Получает известие о гибели Марины Цветаевой в Елабуге.

1941, октябрь — Переезжает в Чистополь, куда в конце сентября была эвакуирована З.Н. Пастернак с детьми.

1941, 4 ноября — Арестован Г.Г. Нейгауз.

1942, сентябрь — Приезд Пастернака в Москву.

1942, декабрь — Триумфальное выступление в Московском клубе писателей (15 декабря); чтение «Ромео и Джульетты» труппе Малого театра; договор на перевод «Антония и Клеопатры». 26 декабря возвращение в Чистополь.

1943, июнь — Возвращение с семьей в Москву. Выходит книга стихов «На ранних поездах» (М.: Советский писатель, 1943. 3000 экз.).

1943, конец августа — сентябрь — Поездка в действующую армию по приглашению военсовета Третьей армии.

1943, 30 декабря — Выступление А.А. Фадеева в ССП с критикой ряда писателей за «идеологические искривления», в числе которых назван и Пастернак.

1945, февраль — Выход книги стихов «Земной простор» (М.: Советский писатель, 1945. 10000 экз.).

1945, апрель — Смерть Адика (Адриана) Нейгауза, приемного сына Пастернака.

1945, 31 мая — Смерть Л.О. Пастернака.

Зима 1945—1946 — Начало работы над романом с условным названием «Мальчики и девочки» (будущий «Доктор Живаго»).

1946, 18 марта — А.К. Тарасенков выдвигает книгу «Земной простор» на Сталинскую премию. Против кандидатуры Пастернака выступают А.А. Сурков и Д.А. Поликарпов.

1946, 2 апреля — Совместный творческий вечер А.А. Ахматовой и Б.Л. Пастернака в московском клубе писателей.

1946, 27 мая — Авторский вечер Пастернака в большой аудитории Политехнического музея.

1949, 14 августа — Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”».

1946, сентябрь — Выступление А.А. Фадеева на Президиуме правления ССП («Литературная газета», 17 сентября) и на общемосковском собрании писателей в Доме ученых (17 сентября), где звучат обвинения Пастернака в отрыве от народа, «безыдейности» и «аполитичности».

1946, октябрь — Знакомство с О.В. Ивинской. Чтение переводов из Н. Бараташвили в Тбилисском театре им. Руставели на вечере в честь 100-летия грузинского поэта (19 октября).

1946, осень — Первое выдвижение Пастернака на Нобелевскую премию.

1946, конец — Договор с «Новым миром» на роман «Иннокентий Дудоров» (Один из вариантов названия «Доктора Живаго»). Выход книги «Николай Бараташвили» (М.: Правда, 1946. 1000000 экз.).

1947, март — Статья А.А. Суркова «О поэзии Б. Пастернака» («Культура и жизнь», 21 марта) с обвинением в «скудости» духовных ресурсов поэта.

1948, весна — Усиленные проработки Пастернака в печати. Уничтожен отпечатанный тираж «Избранного» Пастернака (М., 1948. 25000 экз.).

1948, июнь—июль — Хлопоты о денежной помощи исключенной из Союза писателей А.А. Ахматовой.

1948, август — Начало перевода 1-й части «Фауста» Гете (окончен в феврале 1949).

1949, 9 октября — Арест О.В. Ивинской.

1950, апрель — Договор на 2-ю часть «Фауста».

1950, июнь — Перевод «Макбета».

1950, август — Разгромная статья Т. Мотылевой («Новый мир», № 8) о пастернаковском переводе 1-й части «Фауста».

1950, ноябрь — Перевод 2-й части «Фауста» (закончен в августе 1951).

1952, октябрь—декабрь — Пребывание в Боткинской больнице с обширным инфарктом миокарда.

1953, осень — Возвращение из лагеря по амнистии О.В. Ивинской.

1953, декабрь — Отдельное издание «Фауста» (М.: Гослитиздат, 1953. 10000 экз.).

1954, апрель — 10 стихотворений из «Доктора Живаго» («Знамя», № 4), там же — авторский анонс романа.

1955, 8 июля — Узнает о смерти О.М. Фрейденберг.

1956, май — Рукопись романа передана Пастернаком сотруднику итальянского радиовещания в Москве и члену компартии Италии Д'Анджело.

1956, середина сентября — Отказ «Нового мира» печатать роман мотивирован во внутренней рецензии, врученной Пастернаку, за подписями А. Агапова, Б. Лавренева, К. Федина, К. Симонова, А. Кривицкого.

1956, осень — Вахтанговский театр ставит «Ромео и Джульетту» Шекспира, МХАТ репетирует «Марию Стюарт» Шиллера в переводах Пастернака.

1956, декабрь — Из годового номера «Нового мира» вынуты очерки «Люди и положения» и четыре отрывка о Блоке.

1957, 7 января — Подписан договор на публикацию «Доктора Живаго» в Гослитиздате. Летом того же года договор приостановлен.

1957, 15 ноября — Выход итальянского перевода «Доктора Живаго».

1958, 24 августа — В Голландии выходит первое издание «Доктора Живаго» на русском языке (на титульном листе — Feltrinelli. Editore. Milano).

1958, 23 октября — Присуждение Пастернаку Нобелевской премии «За выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы».

1958, 25 октября — В «Литературной газете» и «Новом мире» (№ 11) перепечатана коллективная рецензия редколлегии «Нового мира» на «Доктора Живаго».

1958, 27 октября — На расширенном заседании Секретариата ССП Пастернак (в его отсутствие) исключен из членов Союза (председательствовал Н.С. Тихонов).

1958, 28 октября — «Литературная газета» публикует постановление «О действиях члена Союза писателей СССР Б.Л. Пастернака, несовместимых со званием советского писателя».

1958, 29 октября — Пастернак отсылает в Нобелевский комитет телеграмму с отказом от премии.

1958, 30 октября — В «Правде» и «Комсомольской правде» опубликовано

выступление первого секретаря ЦК ВЛКСМ В. Семичастного, в котором Пастернак назван «внутренним эмигрантом».

1958, 31 октября — Пастернак подписывает обращение к Н.С. Хрущеву с просьбой не высылать его за границу.

1958, 1 ноября — «Литературная газета» публикует постановление общего собрания московских писателей (составленное 31 октября) с просьбой лишить Пастернака советского гражданства.

1959, 26 января — Письмо Пастернака Н.С. Хрущеву, оспаривающее нападки на «Доктора Живаго».

1959, 11 февраля — Публикация по-английски стихотворения Пастернака «Нобелевская премия», за чем следует вызов к генеральному прокурору СССР Руденко и предъявление обвинения по ст. 64 в измене Родине.

1959, конец февраля — начало марта — Поездка в Грузию с З.Н. Пастернак.

1959, лето — Работа над пьесой «Слепая красавица».

1959, ноябрь — В «Огоньке» (№ 11) опубликовано стихотворение И. Сельвинского, в котором Пастернак предстает как «поэт, заласканный врагом», а его слава названа «Геростратовой».

1960, конец апреля — Тяжелый инфаркт.

1960, 26 мая — Обнаружен рак легких.

1960, 30 мая — Смерть Б.Л. Пастернака.

В.В. Мусатов

БИБЛИОГРАФИЯ

Основные издания и публикации стихов, прозы и писем

Пастернак Б. Собрание сочинений: В 4 т. Вступ. ст. *Ж. де Пруайяр, В. Вейдле.* Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1959—1961.

Пастернак Б. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *А. Синявского*; Сост., подгот. текста и примеч. *Л.А. Озерова.* М.; Л.: Советский писатель, 1965 (Библиотека поэта. Большая серия).

Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет / Вступ. ст. *Д.С. Лихачева*; Сост., подгот. текста и подбор илл. *Е.В. Пастернак* и *Е.Б. Пастернака*; Коммент. *С. Гречишкина* и *А. Лаврова.* М.: Советский писатель, 1982.

Пастернак Б. Избранное: В 2 т. / Вступ. ст. *Д.С. Лихачева*; Сост., подгот. текста и коммент. *Е.В. Пастернак* и *Е.Б. Пастернака.* М., 1985.

Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст. *В.Н. Альфонсова*; Сост., подгот. текста и примеч. *В.С. Баевского* и *Е.Б. Пастернака.* Л.: Советский писатель, 1990 (Библиотека поэта. Большая серия).

Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. / Вступ. ст. *Д.С. Лихачева*; Сост. и коммент. *Е.Б. Пастернака, Е.В.Пастернак, В.М. Борисова* и *К.М. Поливанова.* М.: Художественная литература, 1989—1992.

Пастернак Б. Сочинения. Стихотворения и поэмы. Переводы. Доктор Живаго / Вступ. ст. и Хроника жизни и творчества *Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак.* Повести. М.: Книжная палата, 2001.

Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм. Вступ. ст. *В.Н. Альфонсова*; Сост., подгот. текста и примеч. *В.С. Баевского* и *Е.В. Пастернак.* СПб.: Академический проект, 2003 (Новая библиотека поэта).

Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями. В 11 т. / Вступ. ст. *Л.С. Флейшмана*; Сост. и коммент. *Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак* (Т. I–V*), Е.В. Пастернак, А.Ю. Сергеевой-Клятис* (Т. VI), *Е.В. Пастернак, М.А. Рашковской* (Т. VII–X), *Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак* (Т. XI). М.: Слово/Slovo. 2003–2005.

Пастернак Б. Письма к М. Горькому. 1921–1928 / Публ. и предисл. *Е. Коляды* // Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Наука, 1969. С. 295–308.

Пастернак Б. Переписка с Ольгой Фрейденберг / Под ред. и с коммент. *Э. Моссмана.* NY: Harcourt and Brace Jovanovich. 1981.

Пастернак Б. Из переписки с писателями / Предисл. и публ. *Е.Б. и Е.В. Пастернак* // Литературное наследство. Т. 93. Из истории советской литературы 1920–1930-х гг. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1983. С. 649–737.

Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Борис Пастернак в переписке с Максимом Горьким // Известия АН СССР. Сер. литер. и языка. Т. 45. № 3. М., 1986. С. 261–283.

Из переписки Бориса Пастернака с Андреем Белым / Вступ. ст., публ. и коммент. *Е.В. Пастернак* и *Е.Б. Пастернака* // Андрей Белый. Проблемы творчества / Сост. *Ст. Лесневский* и *Ал. Михайлов.* М.: Советский писатель, 1988. С. 686–706.

Пастернак. Б. Доктор Живаго. Роман. Вступ. ст. *Е.Пастернака*; Послесл. *В.М. Борисова.* М.: Книжная палата. 1989.

Пастернак Б. Доктор Живаго. Повести. Фрагменты прозы. Вступ. ст. *Д.С. Лихачева*; Сост. и послесл. *Е.Б. Пастернака и В.М. Борисова.* М.: Советский писатель, 1989.

Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Сост. и примеч. *Е.Б. и Е.В. Пастернак*; Вступ. ст. *В.Ф. Асмуса.* М.: Искусство, 1990.

Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года / Подгот. текстов, сост., предисл., переводы, коммент. *К.М. Азадовского*, *Е.Б. Пастернака*, *Е.В. Пастернак.* М.: Книга, 1990.

Переписка Бориса Пастернака / Вступ. ст. *Л.Я. Гинзбург*; Сост., подгот. текстов и коммент. *Е.В. Пастернак* и *Е.Б. Пастернака.* М.: Художественная литература, 1990.

Борис Пастернак. Письма к Жаклин де Пруайяр / Вступ. ст. *Ж. де Пруайяр.* Перевод *Е. Кузнецовой и Е.Б. Пастернака* / Новый мир. 1992, № 1. С. 127–189.

Письма Б.Л. Пастернака к жене З.Н. Нейгауз / Вступ ст. С. Прокофьевой; Предисл., сост., подгот. текстов *К. Поливанова.* М.: Дом, 1993.

Второе рождение: [Стихи]. Письма к З.Н. Пастернак. Воспоминания З. Пастернак / Сост., подгот. текста, подбор илл. *Н. Пастернак*, *М. Фейнберг*; Вступ. ст. и коммент. *М. Фейнберг.* М.: ГРИТ, Дом-музей Б. Пастернака, 1993.

Переписка Бориса Пастернака с Элен Пельтье-Замойской / Вступ. ст., коммент. *Е.В. Пастернак*. Перевод *Е.Б. Пастернака* // Знамя. 1997. № 1. С. 107–143.

Борис Пастернак. Письма к родителям / Вступ. ст. и коммент. *Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака* // Знамя. 1998. № 4–5. С. 148–180; 153–190.

«Существованья ткань сквозная...». Переписка с Евгенией Пастернак (дополненная письмами к Е.Б. Пастернаку и его воспоминаниями). М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Переписка Б. Пастернака и М. Баранович / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. *К.М. Поливанова*; Биогр. очерк *А.А. Баранович-Поливановой*. М.: МИК, 1998.

Райнер Мария Рильке. Дыхание лирики. Переписка с Мариной Цветаевой и Борисом Пастернаком. Вступ. ст., сост. и коммент. *К.М. Азадовского, Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака*. М.: АРТ-ФЛЕКС, 2000.

Пастернак Б. Пожизненная привязанность: Переписка с О.М. Фрейденберг / Сост. *Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернака*. М.: АРТ-ФЛЕКС, 2000.

Пастернак Б. «Чтоб не скучали расстоянья...»: Биография в письмах / Сост. *Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернака*. М.: АРТ-ФЛЕКС, 2000.

Борис Пастернак — Ромен Роллан. На том берегу неба / Вступ. ст., коммент. и перевод *Е.Б. Пастернака* // Знамя. 2002. № 11. С. 162–174.

Борис Пастернак. Новооткрытые письма к Ариадне Эфрон / Вступ. ст. и коммент. *Е.Б. Пастернака* // Знамя. 2003. № 11. С. 156–179.

Письма к родителям и сестрам: В 2 кн. / Изд. подгот. *Е.Б. Пастернак* и *Е.В. Пастернак*. Stanford, 1998; 2-е изд.: М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов / Вступ. ст. *И. Шевеленко*; Подгот. текстов *Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко*. М.: Вагриус, 2004.

Материалы к биографии

«А за мною шум погони...» Борис Пастернак и власть. Вступ. ст. *В. Афиани; Е.Б. Пастернак*. М.: РОССПЭН, 2001.

Анастасьева М.В. Век любви и печали: Блуменфельд. Дягилев. Пастернак: Отражения. М.: Синее яблоко, 2002.

Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. М.: Советский писатель, 1989.

Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост., подгот. текста, коммент. *Е.В. Пастернак, М.И. Фейнберг*. М.: Слово, 1993.

Гладков А. Встречи с Пастернаком. Paris: YMKA-Press, 1973; То же: М.: Арт-Флекс, 2002 (Вступ. ст. *Е.Б. Пастернака*, примеч. *Е.Б. Пастернака и С.В. Шумихина*).

Дело Пастернака. Мюнхен: Изд-во Центр. объединения полит. эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1958.

Иванова Н.Б. Борис Пастернак: участь и предназначение: Биографическое эссе. СПб.: Русско-балтийский информационный центр БЛИЦ, 2000.

Ивинская О. В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Вильнюс, 1991. То же: М.: Либрис, 1992.

Ливанов В.Б. Невыдуманный Пастернак: Воспоминания и впечатления. М.: Дрофа, 2002.
Масленикова З.А. Портрет Бориса Пастернака. М.: Присцельс, Русслит, 1995.
Масленикова З.А. Борис Пастернак: Встречи. М.: Захаров, 2001.
Муравина Н. Встречи с Пастернаком. Tenafly: Эрмитаж, 1990.
«Над старыми тетрадями...» Письма Б.Л. Пастернака и воспоминания о нем В.Т. Шаламова / Публ. *И.П. Сиротинской* // Встречи с прошлым. Вып. 6. М.: Советская Россия, 1988. С. 291–305.
Озеров Л.А. Дверь в мастерскую. М.; Париж: Третья волна, 1996 (Библиотека воспоминаний).
Fleishman L., Harder H.-B., Dorzweiler S. Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака: В 2 т. Stanford, 1996.
Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б. Координаты лирического пространства. К истории отношений Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 44–50; № 3. С. 91–100.
Пастернак З.Н. Воспоминания. М.: Классика XXI, 2006.
Шилов Л.А. Пастернаковское Переделкино. М.: Студия Искусство; ЮПАПС, 2003 (Из истории городка писателей).

Монографии

Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Советский писатель, 1990. 2-е изд. — СПб.: САГА, 2001.
Арутюнян Т.В. Особенности христианского миропонимания Б. Пастернака в оценке литературной науки. Ереван: Ереван. гос. ун-т, 2001.
Баевский В.Б. Пастернак-лирик. Основы поэтической системы. Смоленск: ТОО «Траст-Имаком», 1993.
Бондарчук Е.М. Летопись жизни и творчества Бориса Леонидовича Пастернака. Самара: Самарский ун-т, 2000.
Быков Д.Л. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005; 2-е испр. и доп. изд.: М.: Молодая гвардия, 2006 (Жизнь замечательных людей).
Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: РГГУ, 2005 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47).
Горелик Л.Л. Роман в стихах Бориса Пастернака «Спекторский» в контексте русской литературы. Смоленск: Смоленский гос. пед. ин-т, 1997.
Горелик Л.Л. Ранняя проза Пастернака: миф о творении. Смоленск: Смоленский гос. пед. ун-т, 2000.
Есаулов И.А. Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак). Тверь: Тверской гос. ун-т, 2002.
Иванова Н.Б. Пастернак и другие. М.: Эксмо, 2003 (Шум времени).
Лотман Ю.М. Мандельштам и Пастернак (Попытка контрастивной поэтики). Таллинн: Aleksandra, 1996 (Библиотека журнала Таллинн).
Малюкова Л.Н. Поэтический космос Бориса Пастернака (Лирика 50-х годов). Ростов-на-Дону: МАПРЕКОН, 1998.
Никифоровская Н.А. Шекспир Бориса Пастернака. СПб.: БАН, 1990.

Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989.

Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М.: Цитадель, 1997.

Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Жизнь Бориса Пастернака. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2004.

Фатеева Н.А. Поэт и проза. Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003 (НЛО, Научное приложение. Вып. 30).

Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981; То же: СПб.: Академический проект, 2003 (Современная западная русистика. Т. 43).

Флейшман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984.

Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб.: Академический проект, 2005 (Современная западная русистика).

Henry Gifford. Pasternak. A critical study. Cambridge. 1977.

Guy de Mallac. Boris Pasternak. His Life and art. Вступ. ст. *Rymvydas Silbajoris.* Norman. 1981.

Ronald Hingley. Pasternak. A biography. London: Weidenfeld a. Nicolson, 1983.

Christopher Barnes. Boris Pasternak. A literary biographical. V. I, II. Cambridge. 1989, 1998.

Lazar Fleishman. Boris Pasternak. The poet and his politics. Harvarg University Press, 1990.

Fischer K. Musik und Dichtung: das musikalische Element in die Lyrik Pasternaks. München: Sagner, 1998 (Slavistische Beiträge. Bd. 359).

Evans-Romaine K. Boris Pasternak and the tradition of German Romanticism. München: Sagner, 1997 (Slavistische Beiträge. Bd. 344).

Прижизненные статьи о творчестве Б. Пастернака

Бухштаб Б. Лирика Пастернака // Красная газета. (Веч. выпуск). Л., 1928. 10 февраля. См. также: *Бухштаб Б.* Лирика Пастернака / Вступ. слово *Е.Б. Пастернака*; Публ. и примеч. *Г.Г. Шаповаловой* // Литературное обозрение. 1987. № 9. С. 106–122.

Зелинский К. Лирический театр. 2. Борис Пастернак // *Зелинский К.* Критические письма. Кн. 2. М.: Советская литература, 1934. С. 240–257.

Лежнев А. Борис Пастернак // Красная новь. 1926. № 8. С. 205–219. Или — в сокращении: *Лежнев А.* О литературе. Статьи / Сост., вступ. ст. *Г.А. Белой.* М., 1987. С. 184–202.

Мандельштам О. Борис Пастернак // Россия. 1923. № 6. С. 29. То же: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Стихи и проза 1921–1929 / Сост. *П. Нерлер, А. Никитаев.* М.: Арт-бизнес-центр, 1993. С. 301–302.

Красильников В. Борис Пастернак // Печать и революция. 1927. № 5. С. 79–91.

Миллер-Будницкая Р. О «философии искусства» Бориса Пастернака и Р.-М. Рильке // Звезда. 1923. № 5. С. 160–168.

Обломиевский Д. Борис Пастернак // Литературный современник. 1934. № 4. С. 127–142.

Оксенов И. Борис Пастернак // Жизнь искусства. 1928. № 4. С. 6–7.

Парнок С. Б. Пастернак и другие // Русский современник. 1924. № 1. С. 307–311.

Поступальский И. Борис Пастернак // Новый мир. 1928. № 2. С. 229–237.

Селивановский А. Борис Пастернак // Красная новь. 1933. № 1. С. 210–219. Или: *Селивановский А.* Очерки по истории русской советской поэзии. М.: Гослитиздат, 1936. С. 183–199.

Слоним М. Борис Пастернак // *Слоним М.* Портреты советских писателей. Париж: Парабола, 1933. С. 38–47.

Тарасенков А. Творчество Бориса Пастернака // *Пастернак Б.* Избранные стихотворения. М.: ГИХЛ, 1934. С. 3–13.

Тынянов Ю. Промежуток // Русский современник. 1924. № 4. С. 209–221. Или: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. *Е.А. Тодес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова.* М.: Наука, 1977. С. 168–195.

Цветаева М. Эпос и лирика современной России: Владимир Маяковский и Борис Пастернак // Новый град. Париж. 1933. № 6. С. 28–41; № 7. С. 66–80. Или: *Цветаева М.* Об искусстве / Сост. *Л. Мнухина* и *Л. Озерова.* М.: Искусство, 1991. С. 294–317.

Цветаева М. Световой ливень. Поэзия вечной мужественности // Эпопея. М.–Берлин, 1922. № 3. С. 106–112. Или: *Цветаева М.* Об искусстве. С. 260–274.

Эльсберг Ж. Мировоззрение Бориса Пастернака // На литературном посту. 1930. № 7. С. 42–50.

Статьи и исследования о творчестве Б. Пастернака

Аверинцев С. Пастернак и Мандельштам. Попытки сопоставления // Изв. АН СССР. Сер. литер. и языка. Т. 49. № 3. С. 203–212.

Борисов В., Пастернак Е.Б. Материалы к творческой истории романа «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 6. С. 205–248.

Борис Пастернак. 1890–1960. — Boris Pasternak. 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11–14 septembre 1975). Paris, 1979.

Boris Pasternak. Essays. Stockholm, 1976.

Boris Pasternak and His Time. Berkeley, 1989.

Борис Пастернак / Под ред. *Л. Лосева.* Нортфилд. Вермонт, 1991.

«Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып. 1 / Редколл. *И.Ю. Подгаецкая и др.* М.: Наследие, 1992.

В кругу Живаго. Пастернаковский сборник. Stanford, 2000.

Гаспаров Б. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении / Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту: Тартусский ун-т, 1992. С. 366–384.

Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. С. 241–273.

Dissertation Slavical-Slavistische Mitteilungen — Материалы и сообщения по славяноведению. Т. 19. Szeged, 1988.

«Доктор Живаго» Бориса Пастернака. С разных точек зрения / Сост. *Л.В. Бахнова, Л.Б. Воронина*; Вступ. ст. *А. Вознесенского.* М.: Советский писатель, 1990.

Иванов Вяч. Вс. «Вечное детство» Пастернака // Литература и искусство в системе культуры. М.: Наука, 1988. С. 471–480.

Иванов Вяч. Вс. Ахматова и Пастернак. Основные проблемы изучения их ли-

тературных взаимоотношений // Изв. АН СССР. Сер. литер. и языка. Т. 48. № 5. М., 1989. С. 410–417.

Литературное обозрение. 1990. № 2–3 (материалы к 100-летию со дня рождения Б.Л. Пастернака).

Мусатов В. К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака // Изв. АН СССР. Сер. литер. и языка. Т. 49. № 5. М., 1990. С. 403–443.

Мусатов В. «Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо...» Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М.: Прометей 1992.

Пастернаковские чтения: Материалы Межвузовской конференции (октябрь 1990 г., Пермь) / Редколл. *Р.В. Комина и др.* Пермь: Пермский ун-т, 1990.

Пастернаковские чтения. Вып. 2 / Редколл. *М.Л.Гаспаров и др.* М.: Наследие, 1998.

Поэтика Пастернака — Pasternak's Poetics. Bydgoszcz, 1990.

Poetry and revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Stanford, 1999.

Пушкин и Пастернак. Материалы 2-го Пушкинского коллоквиума / Ред. *A. Kovacs. I. Nagy.* Budapest, 1991.

Парамонов Б. Черная доведь. Пастернак против романтизма // Звезда. 1991. № 4. С. 198–205.

Пятигорский А.М. Пастернак и «Доктор Живаго». Субъективное изложение философии доктора Живаго // *Пятигорский А.М.* Избранные труды / Сост., предисл. и общ. ред. *Г. Амелина.* М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 213–230.

Рашковский Е.Б. Пастернак и Тейяр де Шарден // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 160–167.

Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. Мюнхен, 1962 (Исследования и материалы. Серия I (Институт по изучению СССР. Вып. 65)).

Синявский А. Поэзия Пастернака // *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. *Л.А. Озерова.* М.: Советский писатель, 1965. С. 9–62.

Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб.: Языковый центр СПбГУ, 1995.

Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Р.* Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. *М.Л. Гаспарова*; Вступ. ст. *В.В. Иванова.* М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.

Библиографические указатели

Русские писатели. Поэты. Библиографический указатель. Т. 18. Б. Пастернак / Сост. *Д.Б. Азиатцева, И.В. Алексахиной, М.А. Бениной, Н.Г. Захаренко, Т.В. Котовой, Е.В. Саловой.* СПб: Российская национальная библиотека, 1995.

Библиография составлена *В.В. Мусатовым*,
дополнена *А.Г.Гачевой* и *Е.В. Пастернак*

Осип Мандельштам

В статье «Барсучья нора» Мандельштам заметил: «На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...»[1]. Анна Ахматова, задумавшись позже о генезисе Мандельштама, предупредила, что у него «нет учителя», и написала о нем как о поэте, «первые же стихи которого поражают совершенством и ниоткуда не идут»[2]. Когда мы обращаемся за ответом на вопрос «откуда?» к его стихам, то они ошеломляют единственным для русской поэзии признанием:

Из омута злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша...[3]

Что, впрочем, вполне соответствует ахматовскому «ниоткуда».

Правда, потом мы начинаем вспоминать, что «омут», т. е. субстанция без структуры и памяти, напоминает тютчевский «хаос» — причину и исток всякого бытия, в том числе и личностного существования. А когда в другом стихотворении Мандельштама встречаем «родимый омут», то параллель с Тютчевым выглядят еще увереннее (Ср. «О! страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про *родимый*!» (курсив мой. — *В. М.*)). Но все же и у Тютчева нет болезненного ощущения лирическим субъектом как бы своего *нулевого* бытия: «Дано мне тело — что мне делать с ним...» (1, 68). Нет у Тютчева и ощущения своей уравненности с природой как «бедности»:

Я так же беден, как природа (1, 71).

В связи с этим вспоминается замечание о. Павла Флоренского, что человек «прежде всего и первее всего дан телесно — как тело»[4]. Для подобного самоощущения должны быть какие-то особые, свои причины.

В «Шуме времени» (1925) Мандельштам раскроет его психологическую подоплеку, написав о детстве, проведенном среди «кухонного чада среднемещанской квартиры», «еврейских деловых разговоров», «косноязычия и безъязычия» отца, самоучкой некогда пытавшегося пробиться «в германский мир из талмудических дебрей» (II, 11–15). И назовет эту

среду «хаосом иудейским» — «незнакомым утробным миром», откуда он «бежал, всегда бежал» (II, 13). «Родимый омут» из ранних стихов здесь вполне определенно дается в тютчевской транскрипции — *хаос*. А последнему будет противопоставлен «стройный мираж Петербурга», «блистательный покров, накинутый над бездной» (II, 13).

Так — в тютчевской традиции и на тютчевском языке — сформулирована самим Мандельштамом изначальная духовная коллизия, лежащая в основе его ранней лирики. И все-таки Тютчев придет позже — вместе с символистами, а начальный период становления будущего автора «Камня» был куда специфичнее. Не случайно в пору своего вхождения в высшие поэтические круги Петербурга Мандельштам так настойчиво присматривается к Блоку, вызывая раздражение последнего: «Пяст, я и Мандельштам (вечный)»[5]. Генезис Блока в мандельштамовских статьях начала 1920-х гг. — предмет постоянного разговора. Для Мандельштама этот генезис — блистателен и чужд.

В самом деле, Блок наследовал — как никто из его современников органично — дворянскую культуру 40–50-х гг. XIX в., которая в 80-е гг. образовала *предсимволистскую* традицию, звучавшую голосами Фета, Полонского, Апухтина, Голенищева-Кутузова и менее значительных, но, как он сам признавался, «дорогих для меня поэтов семидесятых-восьмидесятых годов»[6]. Едва ли не в пику этой традиции Мандельштам в «Шуме времени» дал проникновенный портрет поэта, не вписывающегося в дворянскую культуру, но представляющего собою эпоху «интеллигенции и народничества» — к тому времени прочно осмеянного и забытого Семена Надсона, «вечного юноши», «вдохновенного истукана учащейся молодежи» (II, 15–16).

Надсон, о котором он слышал от матери, проведшей гимназические годы в Вильно, объединял какую-то часть семейственной памяти с традициями русской разночинной интеллигенции. С другой же стороны он был для юного Мандельштама первым наглядным образцом отказа от жизни «фактической» в пользу жизни «литературной и душевной», как о том сказал сам Надсон в «Автобиографии», равнодушно прибавив: «Подозреваю, что мой прадед или прапрадед был еврей»[7]. В том же «Шуме времени» Мандельштам сформулирует весьма нечто похожее: «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова» (II, 41).

Н.Я. Мандельштам позднее вспоминала, как они случайно зашли в Ялте к еврею-часовщику, жена которого носила фамилию «Мандельштам». Выяснилось, что автор «Камня» и «Tristia» происходит «из почтенного раввинского рода». Надежда Яковлевна не без удивления резюмировала: «Но в свой раввинский род он все-таки не поверил и все рвался к русским разночинцам»[8]. Скорее всего о «своем раввинском роде» Мандельштам знал и без того, а вопрос о собственном духовном происхождении решил очень рано и окончательно.

От увлеченности Надсоном и даже «свирепой надсоновщиной» (II, 39) в 1900-е гг. было рукой подать до эсеров, наследовавших русское народничество, а знакомство с семьей тенишевца-однокашника Бориса Синани,

чей отец был «врачом и душеприказчиком Глеба Успенского, другом Николая Константиновича Михайловского <...>, советником и наперсником тогдашних эсеровских цекистов» (II, 35–36), позволял видеть в них прежде всего «душевный строй» (II, 35).

Категория «строя» занимала в сознании раннего Мандельштама едва ли не центральное место, ибо она противостояла «родимому омуту», «хаосу иудейскому». А поскольку тенишевец, увлеченный возможностью перерастания *слова* русской литературы в *дело* русской революции, испытывал соблазн найти «строй» именно в последнем, он, по собственному признанию, начал работать в качестве пропагандиста «в С-ровском (эсеровском) рабочем кружке и проводил рабочие летучки»[9]. Однако поездка в Париж в 1908 г., куда его срочно отправили обеспокоенные родители, резко изменила внутренний мир Мандельштама.

Там его еще успевают увидеть слушающим «в каком-то трансе» речь Б. Савинкова[10], но вскоре его вниманием овладевают Верлен и Маллармэ, Розанов и Анненский, в конечном итоге — весь спектр символистских исканий и обретений. Он пишет из Парижа своему тенишевскому учителю В.В. Гиппиусу, что окончательно стал на почву «религиозного индивидуализма и анти-общественности» и пытается поклоняться «несознанному Богу»[11]. К началу 1910-х гг. Мандельштам овладевает языком тютчевско-символистской традиции, на котором выражает коллизию «я», выросшего из «омута» и пытающегося обжиться в большом, чужом универсуме, начиная как бы с нуля.

В символистской среде, однако, уже чурались последователей, тиражировавших ее идеи и приемы. Брюсов, несмотря на рекомендацию Зинаиды Гиппиус, отказывается печатать стихи Мандельштама в «Русской мысли». Блок презрительно записывает в дневнике: «Мандельштамье»[12]. Ахматова позже вспоминала: «Символисты никогда его не приняли»[13]. Тем не менее, он не без успеха дебютировал на башне Вяч. Иванова (весной 1909 г.), знакомство с личностью и идеями которого сыграло чрезвычайную роль в обретении *строя*.

Его в меньшей мере захватило вячеславоивановское дионисийство и в большей — размышления мэтра об универсализме средневекового мировоззрения, «всеобъемлющего и стройного, как готический храм», определяющего место «каждой вещи, земной и небесной, в расчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия»[14]. Потом он дополнит это впечатление чтением К. Леонтьева и Вл. Соловьева, влияние которых на автора «Камня» — тема совершенно особая, а пока что мысли Вяч. Иванова оформляли его собственное восхищение готикой. В письме к последнему он заявлял, что его книга «По звездам» прекрасна красотой «великих архитектурных созданий и астрономических систем» (К, 206).

«Родимому омуту» Мандельштам в это время стремится противопоставить архитектурно организованное бытие — земное и небесное. Иными словами, его «я» стремится войти в мир, упорядоченный европейской духовной традицией. Так, осенний пейзаж с ночным звездным небом в сти-

хотворении «В холодных переливах лир...» (1909) вызывает чувство восторга именно своим строем:

Как успокоенный сосуд
С уже отстоенным раствором,
Духовное доступно взорам
И очертания живут.
(1, 267)

Однако великолепие ночного осеннего космоса оказывается слишком холодным и даже враждебным. Живое, теплое «я» в эту гармонию не вписывалось, и не случайно Мандельштам признавался Вяч. Иванову, что в книге «По звездам» его больше всего привлекло то место, где говорится о «несогласном на хоровод», покидающем круг, «закрыв лицо руками» (К, 207).

В универсализм и соборность европейской культуры нельзя было войти, как в дом или храм, не имея живого религиозного чувства. И хотя Мандельштам декларировал, что, вступая под своды Notre-Dame, человек «становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами» (К, 206), сам он переживал звон церковных колоколов как укор в религиозной отъединенности:

Когда укор колоколов
Нахлынет с древних колоколен...
(1, 275)

В цитированном уже письме к В.В. Гиппиусу Мандельштам писал о религиозной культуре как о «дорогом и вместе враждебном начале» (К, 204), а в 1910 г. признавался:

Страшен мне «подводный камень веры»,
Роковой ее круговорот!
(1, 281)

Но невозможность войти в строй христианской культуры была для него еще более трагичной. В стихотворении «Неумолимые слова...» (1910) распятый Христос с безвольно склоненной головой погружается в торжествующую глубину «родимого омута»:

И царствовал, и никнул Он,
Как лилия в родимый омут.
И глубина, где стебли тонут,
Торжествовала свой закон.
(1, 279)

А все стихотворение говорит о тщете попыток войти в европейскую духовную традицию, о страхе перед возвращением в «хаос иудейский».

Поэтому вряд ли можно согласиться с Н.Я. Мандельштам, что крещение Мандельштама в 1911 г. было «самым заурядным практическим шагом»[15]. Напротив, оно диктовалось всей логикой его внутреннего самоопределения[16].

Лирика раннего Мандельштама стремилась уйти от психологизма и стать выражением общего строя бытия. В стихотворении «Раковина» (1911) лирическое «я» отождествляет себя с «раковиной без жемчужин», выброшенной на берег чужого, равнодушного моря, но преодолевающей «ненужность» и «ложь» своего существования тем, что наполняет свои «хрупкие» стены «шепотами пены, туманом, ветром и дождем»[17]. Здесь создается концепция поэта-резонатора, озабоченного соответствием архитектуры окружающего мира архитектуре собственного внутреннего «я». И первую свою книгу стихов Мандельштам намеревался назвать — «Раковина».

Однако в этом случае поэзия ограничивалась лишь пассивным акустическим воспроизведением *чужого*, и он вскоре сам отказывается от найденного было символа, предпочитая говорить о «раковине» работы Страдивариуса, т. е. об изделии мастера, чьи пропорции и звучание заданы личной творческой волей. Там же — в статье «О собеседнике» (1912) — поэзия уподобляется музыке, существующей «независимо от того, кто ее исполняет, в каком зале и на какой скрипке» (II, 146).

В «Утре акмеизма» будет найден новый символ, который и даст заглавие первой книге, — «Камень».

* * *

Мандельштамовский «Камень» (1913) был воспринят как аргумент в творческой и эстетической полемике акмеистов с символистами. С. Городецкий писал, что Мандельштам с «горделивой скромностью каменщика» возвращает слову, дематериализованному символистами, гордость своим «весом» (К, 215). Позднее в докладе «Преодолевшие символизм» (1916) В.М. Жирмунский отметит такие черты, как «отсутствие личного, эмоционального и мистического элемента», «сознательность словесной техники» и «законченный эпиграмматизм выражения»[18].

Между тем позиция Мандельштама была настолько индивидуальной, что его статья-манифест «Утро акмеизма» (1912) смогла увидеть свет, да и то по счастливой случайности, лишь в воронежском альманахе «Сирена» в 1919 г. В истории русской поэзии начала XX в. акмеизм стал прежде всего поворотной точкой бунта против невоплотившихся символистских идей и принципов, дав простор, говоря словами самого же Мандельштама, «цветущему разнообразию, где все уже не было покрыто шапкой рода, а каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой» (II, 212). Идеи же акмеистов, признавался он, «оказались отчасти перенятыми у символистов» (II, 185).

Название «Камень» восходит прежде всего к тютчевскому стихотворению «Problème» («С горы скатившись, камень лег в долине...») и, скорее

всего, к стихотворению Вл. Соловьева «Колдун-камень», реминисценция из которого отчетливо звучит в «Утре акмеизма»: «Немое красноречие гранитной глыбы волновало его (Вл. Соловьева. — *В. М.*) как злое колдовство» (II, 143). Камень выступает у Мандельштама символом встречи духовного и материального, где в итоге второе подчиняется первому, служит материалом для его задач и целей. Здесь автор «Камня» претендовал на решение не решенной символистами задачи пресуществления материального и исторического мира. Очевидна и связь мандельштамовской концепции с идеей живого всеединства В. Соловьева[19].

Был еще один мощный мировоззренческий ориентир, а именно философия Анри Бергсона, лекции которого Мандельштам услышал впервые в Сорбонне в 1908 г. По Бергсону, жизнь есть результат проникновения творческого сверхсознания в материю, что образует в итоге «élan vital» (жизненный порыв), осуществляющий себя в окружении неживой среды. Внутри этого порыва любая индивидуальность дана в ассоциации с другими индивидами, т. е. изначально включена в состав жизненного целого[20].

Мандельштам объединил все это понятием архитектуры, которая нагляднее всего показывает, во-первых, коллективный, *соборный* характер творчества, во-вторых, демонстрирует, как неживая материя («камень») подчиняется творческой воле, становясь формой и смыслом: «Звук долота, разбивающего камень <...>, есть метафизическое доказательство» (II, 143).

Кроме натурфилософского и метафизического аспекта, «камень» имел еще и аспект религиозный, вернее — общественно-религиозный. Мандельштам не мог не знать вышедшей в 1911 г. книги Вл. Соловьева «Россия и Вселенская церковь», переведенной с французского, где содержалась не только апология дорогого ему католицизма, но и сквозная символика «камня», берущая свое начало в Евангелии и обозначающая у Соловьева «объединяющую основу исторического христианского общества», его «нравственное и социальное объединение»[21].

В «Утре акмеизма» Мандельштам писал: «Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в “крестовый свод” — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных» (II, 143). Здесь натурфилософская идея материи, чреватой формой и смыслом, перерастает в идею субъективно-личностную, ибо «камень», желающий участвовать во «взаимодействии себе подобных», — это уже субъект. А поскольку камень входит в состав постройки крестово-купольного христианского храма, то в социально-историческом аспекте речь идет о церкви, состоящей из верующих, как из «камней». Или, как писал Вл. Соловьев в названной книге, цитируя апостола Петра, «все верующие суть живые камни богочеловеческого здания»[22].

«Подводный камень веры», который грозил лирическому герою Мандельштама духовной катастрофой, обретался теперь и как краеугольный камень Церкви[23], и как личная вера, дающая возможность участия в строительстве христианской культуры и истории.

Поэтому не стоит видеть в «Камне» воспевание предметности и тяжести материального мира, его сугубой трехмерности. В «архитектурных» сти-

хах первой книги Мандельштама речь идет прежде всего о преодолении грубой косности вещества, высвобождении его скрытой энергийной, световой природы. Об Айя-Софии («Айя-София», 1912) он пишет:

Прекрасный храм, купающийся в мире,
И сорок окон — *света* торжество.
(1, 83)

А его Адмиралтейство «*сияет* издали, воде и небу брат» (1, 88; *курсив мой. — В. М.*).

Трехмерность материального мира оказывается разомкнутой в новое измерение:

Нам четырех стихий приязненно господство,
Но создал пятую свободный человек...
<...>
И вот разорваны трех измерений узы...
(«Адмиралтейство», 1913 — 1, 88)

Эта пятая стихия возникает во времени, но — оказывается вневременной, благодаря «внутренней связи явлений», «принципу единства», о которых Мандельштам будет писать с прямой ссылкой на Бергсона (II, 173). Она более реальна, чем любая физическая, материальная трехмерность, и есть, в сущности, коллективный акт самосознания. В «Утре акмеизма» Мандельштам назовет ее «сообществом сущих в заговоре против пустоты и небытия» (II, 144), в «Разговоре о Данте» — «совместным держанием времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями» (II, 234). В брошюре «О природе слова» он напишет, что она согревает человека «тончайшим телеологическим теплом» (II, 182), и в том же «Разговоре» добавит, что ее отличает «непонимание смерти»[24].

Мандельштам, таким образом, наследует и по-новому развивает знаменитую формулу Вяч. Иванова «a realibus ad realiora» — «от реального к реальнейшему», и этой более реальной реальностью оказывается культура, «бесконечно более убедительная действительность искусства», явление, возведенное «в десятизначную степень», «чудовищно уплотненная реальность» (II, 142), насыщенная полнотой прошлого, вбирающая в себя настоящее и устремленная в будущее.

Но, главное, у Мандельштама эта идея была реализована в принципах поэтики, продолжающей развивать основное достижение символизма — ассоциативно насыщенное слово. Так, его Адмиралтейство оказывается одновременно «ладьей» и «мачтой», «фрегатом» и «акрополем», сочетая воздушную стройность петровского корабля и античного храма, подчеркивая внутреннее единство удаленных друг от друга культур.

Здесь чрезвычайно важным оказался для него опыт И. Анненского, в творчестве которого психологическое переживание личности объективируется ассоциативным путем в предметную реальность, создавая символичес-

кое представление об «истинном неразложимом я»[25], выявляя относительность всяких перегородок между индивидами, обнаруживая их общую родовую участь в бытии. Но поэтическая философия Анненского была философией страдания и сострадания, тогда как для Мандельштама акт коллективного переживания бытия являлся прежде всего радостным открытием творческого единства, аналогичного «богочеловечеству» Вл. Соловьева и «соборности» Вяч. Иванова. Мандельштамовское «сообщество сущих» возникало из «клавишной прогулки» по кругозору мировой культуры, и он создаст в «Разговоре о Данте» термин — «упоминательная клавиатура» (II, 218), обозначающий ассоциативные сцепления внутри универсального семантического поля культуры.

Таким образом, «Камень» 1913 г. был результатом довольно сложного синтеза, но результатом отнюдь не конечным. Стихи, писавшиеся в течение 1913—1915 гг., составили второй «Камень», вышедший в декабре 1915 г. и ознаменовавший окончательный переход от метафизической проблематики к историософской. Немалую роль в этом сыграло знакомство Мандельштама с наследием П.Я. Чаадаева, изданного М. Гершензоном в 1913—1914 гг.

У Чаадаева Мандельштам нашел еще одно подтверждение своей идее архитектурного единства истории — автор «Философических писем» щедро пользовался выражениями «план здания», «цемент», «организация духовного элемента природы»[26]. Все это, однако, было знакомо по Соловьеву, и главное, что поразило Мандельштама в Чаадаеве, — была личность, впервые и осознанно сделавшая свободный выбор, рискнувшая навсегда определить свое место в этом единстве и жертвующая ради него всякой «домашностью». «Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру...», — писал он в статье «Петр Чаадаев» (II, 151).

Чаадаев и Соловьев определили во многом и увлечение Мандельштама католичеством, в котором он видел «организационную идею, связывающую в целое всю постройку»[27]. Символом этой идеи был Рим, названный Чаадаевым «громадным фактом» всей христианской истории[28]. А Соловьевым истолкованный как «камень, брошенный Промыслом Божиим в историю», в результате чего он сначала стал центром языческой «интернациональной и всемирной монархии», а затем — местом пребывания апостола Петра и сердцевиной христианского мира. По его выражению, «основной камень Церкви был перенесен из Палестины в Италию»[29].

Когда Мандельштам пишет о Риме как «месте человека во вселенной» (I, 98) — это рецепция чаадаевско-соловьевских идей, субъективно-творчески для него важных. Его Рим не случайно «утвердился купола победой» (I, 94), ибо, с одной стороны, купол есть завершение универсума христианской истории, с другой — воплощение «римского социального опыта универсализма»[30], позволявшего снять иудейскую тему, как некогда снял ее римский гражданин апостол Павел, провозгласивший, что в христианстве «нет ни эллина, ни иудея» (Кол. 3:11).

Если Соловьев влиял на Мандельштама концептуальным размахом мысли, то с Чаадаева начинается осмысление им своей миссии:

Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?
(«Посох», 1914, 1927 — 1, 99)

В своих петербургских стихах Мандельштам не случайно создает образ единого культурного пространства, в котором, по выражению С. Аверинцева, «петербургское» и «римское» просвечивают друг сквозь друга (1, 33). А назвав архитектора Воронихина, создателя Казанского собора, «русским в Риме» (1, 94), он определил как римский контекст петербургской культуры, так и существо своей мысли — быть вестником универсальной *кафолической* идеи. Сквозь призму последней Мандельштам воспринял и первую мировую войну.

По Чаадаеву, европейские войны способствовали выработке единства христианских народов, «создавших себе в борьбе мнений, в кровавых битвах за дело истины целый мир идей»[31]. А Соловьев писал, что войны, которые вел Рим, были «прямым средством для внешнего и косвенным для внутреннего объединения человечества», ибо «без "римского мира" и римских военных дорог дело Евангельской проповеди не могло бы совершиться так быстро и в таких широких размерах»[32]. Для Мандельштама эти мысли проецировались вдобавок на эпоху наполеоновских войн и Россию Александра I-го. Войну 1812 г. он мыслил именно по этой аналогии:

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних —
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта!
(«Европа», 1914 — 1, 98)

Достаточно вспомнить об александровских проектах объединения христианских государств Европы и грандиозном замысле архитектора Витберга сделать храм Христа Спасителя символом объединения трех основных христианских конфессий, чтобы понять тягу Мандельштама к этой эпохе, которую он позже будет осмысливать как ключевую для всего XIX века и даже обмолвится выразительной формулой — «эпос наполеоновских войн»[33]. Однако война обманула его ожидания.

Уже варварская бомбардировка немцами Реймского собора вызвала мандельштамовское стихотворение «Реймс и Кельн» (1914), в котором Кельнский собор потрясенно протестует набатом своих колоколов против разрушения «реймского брата»:

Немецкие поют колокола:
«Что сотворили вы над реймским братом?»
(1, 298)

Отправившись в конце 1914 г. в Варшаву в надежде стать санитаром, он вернулся из своей «нелепой поездки» (выражение С. Каблукова. — К, 249), окончательно разочарованный в смысле войны. Все это колебало мандельштамовскую идею Рима.

В стихотворении 1915 г. «С веселым ржанием пасутся табуны...» крымская осень изображена в «римских» тонах — гармоничной и просветленной. Как известно, у римлян осень была не поводом для элегических размышлений о бренности и текучести бытия, а «высшей точкой года», «образом благодатного мира, освоенного трудом и волей человека»[34]. Но вырезные очертания дубовых листьев, в которых возникает профиль Цезаря с «коварною горбинкой», заставляют вспомнить о судьбе Овидия, не угодившего Августу и высланного на окраину империи. «Римская идея» воспринимается уже в контексте государственного и политического насилия. Ее духовная сторона явно оказывается потесненной. В стихотворении того же года «Аббат» захолустный католический священник идет,

Влача остаток власти Рима
Среди колосьев спелой ржи.
(1, 102)

Речь, разумеется, идет не о государственной власти.

В отрывке из «Скрябина и христианства» (1915) Мандельштам назовет Рим «бесплодной, безблагодатной частью Европы», т. е. откажет ему в христианской духовности, противопоставив Элладе — «плодной, благодатной» (II, 439). Кризис римской идеи означал проникновение в творческое сознание автора «Камня» катастрофизма.

Если в первом «Камне» центральной проблемой было преодоление «тяжести недоброй», т. е. преображение материи в смысл, то в «Камне» втором эта проблематика, будучи переведенной в плоскость социально-историческую, говорила уже о человеке как материале истории, а применительно к чаадаевскому наследию — о свободном участии личности в историческом процессе, а не только в культуре. Аналогия истории и архитектуры позволяла считать себя «в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил» (II, 141). У истории был некий архитектурный замысел, в котором определен заранее удельный вес и назначение человека. В «Петербургских строфах» (1913) она разворачивала свою панораму от правоведа до «чудака Евгения», от Сената до пролитой перед его окнами крови декабристов, — все это заявляло о себе как «общая игра сил». На той же вере зиждилось умоляющее восклицание Мандельштама:

Россия, ты — на камне и крови —
Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови!
(«Заснула чернь. Зияет площадь аркой...», 1913 — 1, 88)

Теперь эта вера в телеологию истории разрушалась войной, а потом и событиями 1917 г.

*
* *

В 1919 г., оглядываясь на революционную катастрофу 1917 г., Вяч. Иванов писал, что ей предшествовал «сдвиг отношений внутреннего порядка», при котором неожиданно теряется «привычный облик вещей» и переживается «неопределенно-жуткое ощущение, как будто почва поплыла <...> из-под ног»[35]. Это хорошо объясняет странность взаимоотношений Мандельштама и Цветаевой, с которой он познакомился летом 1915 г. в Коктебеле и продолжил знакомство в Петербурге и Москве зимою 1915–1916 гг.

Приехав к ней в Москву, он был поначалу очарован «пятиглавыми московскими соборами с их итальянскою и русскою душой». Но параллель «Москва — Рим» несла совершенно иной смысл, чем параллель «Петербург — Рим». Неожиданно оказывалось, что у русской истории есть другой облик, в котором она предстает не логически и эстетически организованным целым, как Петербург, но стихией смуты, бунта, катастрофы:

О, этот воздух, смутой пьяный,
На черной площади Кремля
Качают шаткий «мир» смутьяны,
Тревожно пахнут тополя.
(«О, этот воздух, смутой пьяный...», 1916 — 1, 301)

Рассказы Цветаевой о Смутном времени, о Самозванце и Марине Мнишек еще более усиливали ноты исторической тревоги Мандельштама.

В стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...» (1915) он отождествил себя отчасти с Лжедмитрием, которого «по улицам <...> везут без шапки», отчасти с царевичем Алексеем, которого в марте 1718 г. увозили на казнь из Москвы в Петербург. В любом случае это ощущение себя изменником и жертвой одновременно. Как Самозванец лирический герой стихотворения — латинянин, чуждый Москве, как царевич Алексей — изменник для Петербурга. Он виноват в причастности к Риму и тут же отказывается от нее: «И никогда он Рима ее любил». Он вознесен Москвой и осужден ею же.

А поскольку Москва была тесно связана для Мандельштама с обликом Цветаевой, то летом 1913 г., приехав погостить к ней в Александровскую слободу, он снова ощутил приступ безумной тревоги:

С такой монашенкой туманной
Остаться — значит быть беде.
(«Не веря воскресенья чуду...», 1916 — 1, 113)

Цветаева, не подозревавшая об историософском контексте их романа, была обескуражена внезапным бегством Мандельштама в Крым. А в сознании автора «Камня» начинал складываться мир его второй книги, в котором стремительно гаснул свет дня (культура для него и была *днем, явью*) и надвигалась ночь.

В июле 1916 г. умерла его мать — Флора Осиповна Вербловская, и на фоне испытанного в Москве потрясения Мандельштам с особой остротой и заново пережил возвращение иудейской темы. В стихотворении, написанном на смерть матери («Эта ночь непоправима...», 1916), появляется образ «черного солнца» — символ смертельного кризиса христианства, под знаком которого ему суждено было родиться как поэту:

Я проснулся в колыбели,
Черным солнцем осиян.
(I, 114)

Рядом с «черным солнцем» вставал призрак «солнца желтого», и, таким образом, снова возникал мотив обратного возвращения в «желтый сумрак» иудейства.

В плане мандельштамовской историософии это было переживанием конца петербургского периода русской истории и культуры. Не случайно между мартовским пребыванием в Москве и июньским — в Александровой слободе Мандельштам увидел свой город пугающе незнакомым, холодным, прозрачным и призрачным:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
(«В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916 — I, 112)

Это был теперь ночной город, с которым вскоре свяжется страх перед «набегающей пустотой» (II, 431).

В докладе «Скрябин и христианство» Мандельштам высказал мысль о том, что современная эпоха переживает как бы обратный ход исторического времени: «Хрупкий счет годов нашей эры потерян — время мчится обратно...» (II, 157—158). Война, которая поначалу воспринималась как символ объединения Европы и России, теперь становится примером погружения христианских народов в дохристианскую племенную вражду, в «ночь глухую» с ее «всполошенным зверьем» («Зверинец», 1916, 1935). Крушение империи, революция 1917 г., октябрьский переворот, Гражданская война, установление нового безрелигиозного государства, столица которого переехала из Петербурга в Москву, — все это с лихвой оправдывало предчувствия Мандельштама относительно смещения оси русской истории.

В стихотворении 1917 г. «Среди священников левитом молодым...» его лирический герой неожиданно становится молодым левитом, предупреждающим иудейских священников о надвигающейся ночи (первоначальное

название — «Иудеям» — и звучало как предупреждение). Здесь снова раскручивается метафора обратного хода времени — как на кинопленке, запущенной с обратного конца: сначала воздвигается разрушенный римлянами после распятия Христа Иерусалимский храм, затем заново погребается Христос-Суббота, пеленаемый в «драгоценный лен». Кризис христианства для «старцев» означает восстановление иудаизма во всей его полноте и славе: «Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!» (1, 118). Но по логике обратного счета им придется пережить ночь, идущую с Евфрата, т. е. разрушение храма вавилонянами и плен. Прошлое в этом стихотворении оказывается пророчеством о будущем: в современности оживают жестоковыйные Вавилония и Ассирия, и катастрофизм христианской истории вызовет грядущую катастрофу иудейства.

Н.Я. Мандельштам однажды точно сказала об одной очень важной особенности мандельштамовского мышления: «Свойственный ему подход — историософский, а не гражданский»[36]. Тем не менее, гражданская позиция Мандельштама тоже очень важна, хотя она и определяется его историософскими взглядами. Поначалу он сочувствует Временному правительству и видит в большевиках захватчиков: «Я идеализирую Керенского, называя его птенцом Петра, а Ленина называю временщиком»[37]. Однако вскоре он почувствует, что речь должна идти о чем-то большем и более важном, что будет определено им в 1918 г. как «скрипучий поворот руля». С одной стороны, это было продолжением обратного движения в ночь, с другой — в неизвестность, в будущее.

Мандельштам остро ощутил, как в истории, до сих пор воспринимавшейся под знаком архитектурной организованности, усиливается принцип неопределенности.

Он не мог не отнестись к этому как к творческому вызову.

Перед лицом надвинувшейся ночи единственной дневной реальностью оставался Крым — Русская Таврида. Именно крымские стихи Мандельштама отчетливо говорят о том, как римский миф сменяется эллинским. «Золотых десятин благородные ржавые грядки» напоминают об «Илиаде», но тема Троянской войны («курчавые всадники», которые бьются «в кудрявом порядке») просвечивает внутри крымского пейзажа, как косточка в «виноградном мясе», и акцент сделан на *домашней* стороне эллинского мифа — на Одиссее с его стремлением вернуться домой, на ждущей его Пенелопе (которой отдается предпочтение перед Еленой — «не Елена, другая...»), на «комнате белой», в которой пахнет уксусом и свежим вином. К. Мочульский, тщетно пытавшийся выучить Мандельштама древнегреческому языку, скажет потом, что Мандельштам не выучил, но «отгадал его», что в этих стихах больше «эллинства», чем во всей античной поэзии многоученого Вячеслава Иванова[38].

В сущности, Мандельштам окончательно расстается с *организационным* пафосом идеи, восходящей к Чаадаеву и Соловьеву, и выстраивает понимание культуры как процесса очеловечивания, *одомашнивания* жестокой и страшной истории. В историю, которая в «Ка́мне» почти отождествлялась с культурой, теперь врывается политика, вытесняющая оттуда художника,

выбивающая у него из-под ног почву. В этом конфликте как художник Мандельштам стремится перехватить инициативу. В «Пшенице человеческой» (1922) он напишет: «Ныне трижды благословенно все, что не есть политика <...>, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности...» (II, 193). В его эллинском мифе именно *экономика* преобладает над *политикой.*

Однако если культура, понимаемая как эллинизм, в Крыму находила опору в дневных реалиях (виноград, море, дом, живая память античности), то по возвращении в Петербург этот миф суживался до сцены, до театральной иллюзии, названной «блаженным певучим притином». Здесь звучала музыка «Орфея и Эвридики» Глюка, здесь смеялся «голубоглазый хмель» шубертовских песен. Словом, здесь миф оказывался сном, и Блок, слушавший стихи Мандельштама, вернувшегося из Крыма, чутко уловил это в дневниковой записи 1920 г.: «Его стихи возникают из снов очень своеобразных, лежащих в области искусства только»[39].

В Петербурге лирического героя Мандельштама обступала ночь — это был и метафизический «черный бархат всемирной пустоты», и реальная «советская ночь» с патрулем на мосту и мчащимся автомобилем. В стихотворении «Веницейской жизни, мрачной и бесплодной...» (1920), «голубое дряхлое стекло», тающее в темной спальне, символизировало угасающую светоносную силу культуры. Поэтическое слово отныне обозначало реальность дня, который погас, и по отношению к ночи становилось «блаженным» (как память) и «бессмысленным» (как реальность). Так возникла тема «склероза» творчества, нехватки воли для того, чтобы стать «явью».

Здесь стоит вернуться немного назад, к одному из наиболее загадочных стихотворений Мандельштама 1915 г. — «Соломинке», в котором эта тема предстала с полной определенностью и завораживающим звучанием.

Его адресат, Саломея Николаевна Андроникова, назовет позже это стихотворение «пустеньким» и восхитится лишь описанием спальни: «У меня была божественной красоты спальня, видом на Неву, она выглядела, как ледяной замок...»[40]. В самом деле, спальня здесь угадывается. Угадывается и психологическая, бытовая подоплека: женщина ночью мучается от бессонницы. Но погружение в сон почему-то равносильно погружению в смерть:

И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью, — что может быть печальней, —
На веки чуткие спустился потолок.
(I, 110)

Спальня в момент засыпания готова превратиться в саркофаг. Так реализуется метафора «смерть — сон».

Ключевое слово всего стихотворения *Соломинка*, которое как бы проборматывается, то отрицаясь, то утверждаясь: «соломинка», «Соломка», «не Саломея, нет, соломинка скорей», «нет, не Соломинка». В процессе этого проборматывания оно становится именем в ряду других имен: «Ленор,

Соломинка, Лигейя, Серафита», затем из этого ряда выделяется Лигейя, которая связывается уже с лирическим героем: «В моей крови живет декабрьская Лигейя...».

Леди Лигейя, героиня одноименной новеллы Э. По, и оказывается ключом к стихотворению. По сюжету новеллы она, умерев, пытается ожить и силой воли встать со смертного ложа. Завершается эта коллизия сентенцией: «Ни ангелам, ни смерти не предает себя человек всецело, как чрез бессилие слабой воли своей»[41]. Смерть у Э. По предстает предельным испытанием воли, мрачной необходимостью, которую нужно победить.

В «Соломинке» человек ощущает себя в тяжелеющем, холодеющем мире, погружающем его в сон, и это засыпание сладко и опасно. Он силится вспомнить слово, что равнозначно овладению реальностью, или, как скажет Мандельштам в «Скрябине и христианстве»: «умереть значит вспомнить, вспомнить значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение — хотя бы это стоило смерти...» (II, 150).

Превращение культуры из реальности в сон провоцирует погрузиться в него, как в забвение, но последнее и есть смерть. С другой стороны, это погружение в сон необходимо как погружение в глубины памяти, без которой невозможно обрести волю к бытию. В «Декабристе» (1917) не случайно Мандельштам поставит рядом еще два «блаженных слова»: «Лета» и «Лорелея». Влекущая и одновременно губительная сила культуры — сна — может оказаться летаргией, из которой уже нельзя выйти. Поэтому герой «Декабриста» меняет «честолюбивый сон» на «сруб в глухом урочище Сибири», т. е. на самую жестокую, но зато и достоверную реальность. И опять же — без этих снов в нагой действительности невозможно жить, поэтому в «Батюшкове» (1932) «вечные сны» будут названы «образчиками крови».

Мандельштам мучительно переживал необходимость «расставанья» с этими снами, особенно с «солнцем Александра», которое «сто лет тому назад сияло всем», т. е. с много обещавшим началом XIX века (ср. у Пушкина «Дней Александровых прекрасное начало»). В стихотворении «Tristia» (1918), — по которому М. Кузмин назвал вторую книгу Мандельштама, вышедшую, как выразился сам автор, «против моей воли и без моего ведома» (II, 452—453) и переизданную в обновленном составе как «Вторая книга», — само слово «расставанье» рождает смутное чувство неопределенности, гадательности будущего:

Кто может знать при слове «расставанье»,
Какая нам разлука предстоит?
(I, 124)

Мотив петуха прямо связан с гаданием относительно этого будущего («Что нам сулит петушье восклицанье?»), но, с другой стороны, тот же петух становится здесь «глашатаем новой жизни», вестником утра.

А новый день должен принести и новую встречу с прошлым, сделать растаявшие в ночи «сны» дневного бытия культуры явью. Мотивы пряжи и

снующего челнока выступают как знаки непрерывности исторической и культурной связи, ее вечной повторяемости:

> Все было встарь, все повторится снова,
> И сладок нам лишь узнаванья миг.
> (I, 124)

Как уже было в стихах о «молодом левите», память оборачивается предчувствием, только на этот раз не апокалиптическим, а несущим надежду, ибо «петух, который прокричал под окном, кричал уже в Овидиевых тристиях» (II, 170).

Так возникает тема слова, стремящегося вернуть себе утраченную полноту существования, но пока лишь остающегося «слабым звуком в туманной памяти» (стихотворения «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920), «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» («Ласточка», 1920), «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» (1920)):

> О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
> И выпуклую радость узнаванья.
> («Ласточка» — I, 131)

В рецензии на «Tristia» (лучшей из всего написанного о второй книге Мандельштама) Н. Пунин точно уловил основной стержень ее проблематики: «Работающие в искусстве, может быть, знают ночное и предрассветное состояние сознания, когда свет предыдущего дня, приведший уже однажды мир в порядок, погас, и огромные коромысла дня качаются в пустоте ночи, строя чертежи новой формы»[42].

Мандельштам апеллировал к ценностям и формам европейской культуры, которые однажды уже дали миру *строй,* и пытался угадать, смогут ли они снова сделать ночные сумерки предрассветными.

* * *

1920-е гг. начинались для Мандельштама под знаком взаимоотношений с новой историей и новой государственностью, но если смотреть шире, то под знаком встречи с новым веком. В статье «Девятнадцатый век» он писал об «иррациональном корне надвигающейся эпохи», отбрасывающей из будущего свою тень (II, 201). А в «Гуманизме и современности» гадал — «что это — крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступить» (II, 205).

Городом, куда он должен был вступить, стала Москва. Когда в июне 1918 г. он собрался переезжать в новый центр нового государства, Гумилев холодно и жестко предупредил: «Если здесь задыхаешься — там сломаешь шею»[43]. Однако сам он «сломал шею» именно в Петербурге. После гибели Гумилева и отъезда друзей по Цеху поэтов Петербург становился «знако-

мым до слез» городом воспоминаний, тютчевским «Элизиумом теней». Но нехватка воздуха ощущалась везде:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит.
(«Концерт на вокзале», 1921 — 1, 139)

В стихах первой половины 1920-х гг. возникает острое ощущение невозможности вернуть «эолийский чудесный строй», место которого заступает «древний хаос сеновала», «звезд млечная труха», «колтун пространства». Одновременно переживается тема нерожденного века, принесенного в жертву истории, «словно нежный хрящ ребенка». Реальный век опасен, жесток, но уживаться придется именно с ним:

Ну что же, если нам не выковать другого,
Давайте с веком вековать.
(«Нет, никогда, ничей я не был современник...», 1924 — 1, 154)

С одной стороны, Мандельштама не перестает преследовать мысль о том, что порыв, некогда создавший европейскую культуру, иссяк:

Человеческие губы, которым больше нечего сказать,
Сохраняют форму последнего сказанного слова...
(«Нашедший подкову», 1923 — 1, 148)

Но с другой стороны, он ставит себе задачей «следить <...> за шумом и прорастанием времени» (II, 41), найти язык, адекватный смыслу происходящего. Не случаен в это время его интерес к Хлебникову, для которого овладение тайнами бытия было тождественно овладению тайнами языка. Новые взаимоотношения между словом и реальностью он пытается сформулировать в программном стихотворения «Грифельная ода» (1923).

Название его восходит к начальным восьми стихам незавершенной оды Державина «На тленность» (1816), начертанным мелом на грифельной доске. Державинская «река времен» у Мандельштама становится «голодным временем», стремящимся уничтожить культуру и историю, силой энтропии, возвращающей мир к его нулевому состоянию. Элементы мироздания, некогда представлявшие *строй*, вырвались из общего порядка и грозят катастрофой: горы — землетрясением, вода — потопом. Вот почему стихотворение начинается воспоминанием об этом строе:

Звезда с звездой — могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень.
(1, 151)

Очевидная цитация лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» напоминала о том, что звезда «говорила» (у Мандельштама — «стыковалась») с звездой, а «кремень» был ложем для проточной воды. И если подкова, стертая о кремень дороги, символизирует прошлое, утратившее живую связь с настоящим, то перстень есть нечто, преодолевшее время (конкретно — символ творчества, коль скоро связан с именами Веневитинова и Пушкина). На самом универсальном, космологическом уровне тема «стыка» возникает в тютчевском контексте «двойного бытия»; в черновике это было подчеркнуто:

И я ловлю могучий стык
Видений дня, видений ночи[42].

Итак, противостоящие друг другу элементы бытия должны быть осмыслены как некая целостность, ибо в противном случае их нестыковка обернется катастрофой. Лирический субъект «Грифельной оды» ломает в ночи «горящий мел для твердой записи мгновенной», сама запись, т. е. акт творчества, является созданием целостности там, где торжествует видимый разлом и разрыв. Исходный державинский образ (осыпающаяся меловая запись на аспидной доске) сложными ассоциативными ходами преобразуется в световую запись на фоне ночи. Творчество-свет выступает такой же неуничтожимой, онтологической реальностью, как и ночь-небытие, они не отрицают друг друга, но *стыкуются.*

На уровне социально-историческом это вырастало в проблему стыка поэзии и отрицающей ее истории, а следовательно, в проблему социального самоопределения творческой личности.

В цитированной уже статье «Девятнадцатый век» (1922) Мандельштам говорил о себе как об одном из выходцев прошлого столетия, задача которого — «европеизировать и гуманизировать» новый век, «огромный и жестоковыйный», согреть «телеологическим теплом» новый «исторический материк» (II, 200–201). Однако сознание невозможности полноценного участия в жизни страны рождало горечь:

Век. Известковый слой в крови больного сына.
Твердеет...
(«1 января 1924», 1924, 1937 — 1, 152)

Известковый слой в крови — продолжающийся мотив потери светоносности и склеротированности европейской культуры и потому — ощущение себя ее «больным сыном». Так возникало сознание неисполненной миссии перед веком, нуждающимся в европеизации и гуманизации, в очеловечивании и окультуривании:

И словно сыплют соль мощеною дорогой,
Белеет совесть предо мной.
(1, 153)

Именно в это время он заново возвращается к своему давнему увлечению народничеством, эсерами, революцией 1905 года, Эрфуртской программой и пишет автобиографическую повесть «Шум времени» (1925). Там он окончательно определяет свою позицию как разночинца, имеющего свой кодекс поведения в эпохе, и шестью годами позже прямо скажет об этом в стихах:

Чур! Не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать!
Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
(«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»,
1931 — I, 177)

Разночинец, с одной стороны, вписывался в логику новой действительности, задуманной как осуществление идеала справедливости, и не мог «по крови своей» быть чужим. Но с другой — в том же «Шуме времени» будут сказаны слова о «страшной государственности», похожей на «печь, пышущую льдом» (II, 49), ибо в структуре чиновного государства он переживал свою незащищенность и неустойчивость. В повести «Египетская марка» (1928) Мандельштам выведет трогательный и жалкий образ Парнока, смесь гоголевского Башмачкина и достоевского Голядкина, и в отчаянии воскликнет: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» (II, 74).

История с обработкой переводов «Тиля Уленшпигеля», когда О. Мандельштама публично обвинили в плагиате и начали усердно травить, окончательно дала ему осознать свою чужеродность. В «Четвертой прозе», созданной зимой 1929—1930 гг., он причислит себя к пишущим «без разрешения», а свое творчество определит как «случайность», «беззаконие», «воровство» и — наконец — как «ворованный воздух» (II, 92—99). Н.Я. Мандельштам скажет позднее, что Мандельштам заговорил «голосом отщепенца, знающего, почему он один, и дорожащего своей изоляцией»[45]. Однако ее утверждение нуждается в одной поправке. Это так, коль скоро речь идет об изоляции в литературной среде. И не так, коль скоро мы говорим о жизни страны. В последнем случае Мандельштам мучился изоляцией как чем-то насильственно навязанным, более того — он на нее не соглашался, и глубоко права была Э. Герштейн, отметившая «стихийную тягу Мандельштама к легализации»[46].

Трагизм положения заключался, однако, более всего в том, что во второй половине двадцатых годов иссякли стихи. Мандельштам *задыхался.*

*
* *

Поездка на Кавказ и в Армению весной — осенью 1930 г. прорвала поэтическое молчание Мандельштама. Армения настолько поразила его, что

они с Надеждой Яковлевной подумывали, не остаться ли здесь, чтобы «через врастание в жизнь, в историю и искусство Армении» преодолеть «творческую летаргию»[47]. В цикле «Армения» (1930) ощущается новизна прикосновения к первотворящим силам культуры, стойко и жизнелюбиво сопротивляющимся разрушительной истории. «Рыжебородым сардарам» и «казнелюбивым владыкам» противостоит «речь голодающих кирпичей», т. е. неодолимая тяга природной стихии к тому, чтобы стать смыслом. Прозаическое «Путешествие в Армению», напечатанное в 1933 г., выстраивало это в целостную историософскую концепцию.

От армянских впечатлений пошел импульс к последующим *московским* стихам.

В «Восьмистишиях», писавшихся в основном в ноябре 1933 г., он снова вернулся к космическому и метафизическому обоснованию творчества, которое не может быть ни случайностью, ни прихотью отдельного лица. Это сказывается прежде всего в сквозном для всего цикла мотиве формообразования: «шепот», родившийся «прежде губ»; «листы», кружащиеся в «бездревесности»; таящийся в материи «пространства внутренний избыток», уже чреватый «лепестком» и «куполом». И в особенности — дуговые линии собора, образующие «паруса» и даже более того — создающие впечатление «парусных гонок». Форма рождается как бы из кривизны пространства, из его невидимой архитектуры. А «бормотанья губ» угадывают зачатки формообразования в низших закономерностях органической жизни — «улитках», «створчатках», ящерицах, таящих в себе «крохотный придаток» шестого чувства (II, 200—204).

От «Грифельной оды» до «Восьмистиший» прослеживается сквозная мысль о том, как «геологическое» перерастает в «биологическое» и дорабатывается до «духовного» в творческом акте, совершаемом человеком. Не случайно в «Разговоре о Данте» Мандельштам обмолвится выражением «геологический разум» (II, 239). Поэзия утверждается им как высший этап формообразования, начинающегося в эпохе геологических сдвигов и через «творческую эволюцию» устремляющегося к некоей конечной цели, метафорой которой становится *свет*.

Это не значит, что Мандельштам был или даже пытался быть оптимистом в лейбницевском смысле. Он остро ощущал возможную неудачу истории, грозящую антропологическую катастрофу. В «Ламарке» (1932) все живое может оказаться «лишь помаркой», и тогда человеку остается спуск вниз по эволюционной лестнице (своего рода перевернутая лестница Иакова, ведущая в ад). Однако в том же стихотворении с неменьшей остротой звучит и тема человека, «фехтующего» за «честь природы», за собственное эволюционное достоинство, вне которого сама лестница теряет всякий смысл вообще.

Отщепенство в литературной среде, которое он окончательно осознал на рубеже 1920—1930-х гг., только упрочивало в нем понимание собственного места в общей жизни и усиливало чувство ответственности за общую логику «порывообразования», вершиной которого является творчество:

Как будто в руки вложена записка
И на нее немедленно ответь...
(«Шестого чувства крохотный придаток...»,
1932–1934 — 1, 201)

И потому он делает свой выбор: «смола кругового терпенья» и «совестный деготь труда». Поэт, сознающий себя «разночинцем», «пехотинцем», т. е. рядовым человеком истории, видит себя как бы городком в городошной игре, по которому насмерть, без промаха, нацеленно бьют биты («плахи»). Самое парадоксальное даже не в том, что он не пытается уклоняться, а в том, что желает точности удара, ибо только в последнем случае достигается общая *сверхцель* всей игры. Гибельная судьба поэта входит в *стык* с уничтожающими его силами, рождая в итоге смысл:

Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топорище найду.
(«Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья
и дыма...» — 1, 173)

Срубы, в которые «татарва» опускает «князей на бадье», и «топорище» для «казни петровской» — метафоры гибели, сотворенной собственными руками, но ставшей неустранимым фактом истории, если угодно — ее жертвенным и устроительным основанием.

Написанный в 1933 г. «Разговор о Данте», в котором Мандельштам обобщал и обосновывал принципы свой поэтики, был посвящен автору «Божественной комедии», ставшему жертвой политической ситуации в Италии XIV века. Этот «измученный и загнанный человек» (II, 221) сумел создать «действенное поле поэтической материи» (II, 239) и тем самым «изменять структуру времени» (II, 252). Дант стал для Мандельштама примером поэзии, которая побеждала историю внутри самой истории, меняя последнюю уже одним фактом своей самореализации.

Так историософская позиция поэта оборачивалась гражданской — и наоборот.

К началу 1930-х гг. в сознании Мандельштама обострился его личный конфликт с властью, что угадывается уже в «Путешествии в Армению»: «Ассириец держит мое сердце. Он — начальник волос и ногтей моих» (II, 131). Ощущение этой зависимости принуждало к молчанию, страху и внутренней несвободе, что усугублялось пониманием губительной логики власти, уничтожающей человеческий, творческий потенциал страны. Поддаться этой зависимости — означало ту самую утрату эволюционного достоинства, против которой он «фехтовал» в «Ламарке» и о которой сам еще в начале 1920-х гг. презрительно сказал как о замене понятия «действия» понятием «приспособление» (II, 204). Мандельштам просто не мог не написать стихов о «кремлевском горце» («Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933) и голодных крестьянах Украины («Старый Крым», 1933). Это был вызов «шестипалой неправде» — и одновременно прорыв к творческой

свободе, или, говоря словами самого поэта, — к «Открытой новизне и прямоте»[48].

В январе 1934 г. Мандельштам потрясенно пережил смерть Андрея Белого, о которой он мог оказать так же, как двумя годами позже о смерти Горького: «Век уходит»[49]. С Белым уходила эпоха, в недрах которой русская поэзия осознала свое пророческое назначение, и он предстает в мандельштамовских стихах художником, дальше всех врезавшимся в будущее и больше всех не приемлемым в настоящем:

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.
(«Голубые глаза и горячая лобная кость...» — 1, 206)

По точному замечанию Д. Черашней, стихи на смерть Белого «создавались в состоянии ежечасного, ежедневного ожидания ареста»[50], и поэтому Мандельштам не мог не ощущать возможности скорого обрыва собственной творческой жизни. В судьбе Андрея Белого ему открылась неисполненная до конца миссия, недонесенная *весть*:

Не бумажные дести, а вести спасают людей.
(1, 207)

Внутренняя тема этих стихов — эстафета, принимаемая в момент смерти художника, задача продолжения творческого порыва.

Судьба оказалась к Мандельштаму благосклонна — она позволила ему завершить свою миссию.

* * *

Арест Мандельштама в мае 1934 г. и последовавший за ним неожиданно мягкий приговор: «Выслать в г. Чердынь сроком на три года»[51], — дали новый толчок его творчеству. С началом вынужденного путешествия поэта по Каме к нему вернулось острое чувство страны — простора полноводной реки с ее «безумной гладью», пространства, которое «росло на дрожжах». И вовсе не из страха и самозащиты написал он о «славных ребятах из железных ворот ГПУ». «Долгополая шинель», в которой ему хочется «охранять» камскую ширь, — символ мощной и жестокой государственности, но еще и примета народа, который одет именно в эту форму. Зажатый в тисках набирающего силу террора, Мандельштам сохранял широту исторического взгляда на жизнь страны. «Ему подарили Россию» — эта фраза Е.Я. Хазина о его «ссыльных» стихах[52] — точная и непредубежденная реакция читателя тех лет. Жить, «под собою не чуя страны», Мандельштам не мог и не хотел. И отсюда в его стихах звучит мощная тяга к тому, чтобы войти в «людность» и «долговечность» общей жизни, прикоснуться к «горловому

Уралу» и «плечистому Поволжью» («Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...», 1937 — 1, 238).

Удивительно, как быстро — в самом начале воронежской ссылки — нашел он формулу сращенности с этой жизнью — в «Черноземе» (1935), где возникает образ молчащей земли, в которой зиждется «безоружная работа»:

Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, глазаст...
Черноречивое молчание в работе.
(1, 211)

В этой земле слышится «молва», «хор» — рвущееся выразить себя непрерывное самосозидание. Прикрепленность к воронежскому чернозему осознается как прикосновение к рождающим, работающим силам бытия и потому оборачивается — свободой творчества: «Комочки влажные моей земли и воли». Хоровая поддержка — вот что исходит от земли, ибо молчаливая работа почвы («черноречивое молчание») сродни «шевелящимся губам» поэта, которые у него не отнять (1, 216).

Вместе с тем земля — «проруха и обух», символ жестокой могильной силы, которую «не умолить, как в ноги ей ни бухай»:

Гниющей флейтою настраживает слух,
Кларнетом утренним зазябливает ухо...
(1, 211)

В другом стихотворении половина дома, в котором приходится насильно жить, сравнивается с «гробовой доской» («Я живу на влажных огородах...», 1935 — 1, 212).

Сознание, что «стопе» дан «упор насильственной земли» (1, 215), не покидает его до самого конца пребывания в Воронеже.

Секрет жизнеспособности поэта, который в годы ссылки «продолжал писать вещи неизреченной красоты и мощи» (Ахматова)[53], он открыл сам, сказав о том, что писатель не имеет права «трагически вещать о жизни», если на его палитре нет «глубоких контрастирующих красок», если он не понимает, что «трагическое» на любом «маленьком участке» неизбежно «складывается в общую картину мира» (II, 377). Творчество не имеет права быть односторонним — и тем самым клеветать на жизнь.

В Воронеже ему в полной мере пришлось справляться с тем, что так чутко уловлено в стихах на смерть Белого, — с «сиротством» неуслышанного художника. Символистская эпоха мыслила такую услышанность полной и абсолютной, более того — она предполагала сотворчество поэта с народом. Мандельштам хорошо помнил о попытках Анненского и Вяч. Иванова возродить на русской почве античную драму с хором. Он сам сказал в «Письме о русской поэзии», что это невозможно из-за «отсутствия синтетического народного сознания» (II, 265). Теперь он спрашивал:

Где связанный и пригвожденный стон?
Где Прометей — скалы подспорье и подобье?

И сам себе отвечал:

Тому не быть: трагедий не вернуть.
Но эти наступающие губы,
Но эти губы прямо вводят в суть
Эсхила — грузчика, Софокла — лесоруба.
Он эхо и привет, он веха, нет — лемех.
Воздушно-каменный театр времен растущих
Встал на ноги, и все хотят увидеть всех —
Рожденных, гибельных и смерти не имущих.
(«Где связанный и пригвожденный стон?»,
1937 — 1, 233)

Н.Я. Мандельштам так комментировала эти стихи: «Трагедийное действие разворачивается не на подмостках, а в повседневной жизни»[54]. Но вряд ли ее комментарий адекватен. Речь идет о народной жизни, не способной выразить себя в форме античной трагедии, хотя и переживающей колоссальную трагедийную коллизию. И только «наступающие губы» грузчиков и лесорубов обещают в будущем «Эсхилов» и «Софоклов», т. е. возникновение того «синтетического народного сознания», без которого невозможна драма. Из будущего, как из «воздушно-каменного театра», можно будет увидеть всех «гибельных» участников коллективного исторического действа и сделать их «не имущими смерти» — в акте хорового творческого сознания.

В 1936 г. Мандельштам написал загадочные стихи:

Не у меня, не у тебя — у них
Вся сила окончаний родовых:
Их воздухом поющ тростник и скважист,
И с благодарностью улитки губ людских
Потянут на себя их дышащую тяжесть.
Нет имени у них. Войди в их хрящ —
И будешь ты наследником их княжеств.
(«Не у меня, не у тебя — у них» — 1, 222)

Надежда Яковлевна вспоминала: «Я спросила его, кто это “они” — народ? Он ответил, что нет... Это было бы слишком просто»[55]. Конечно, не народ, понимаемый как «синтетическое сознание», как активно говорящий, действующий «хор». Скорее — подпочвенная, родовая, доличностная жизнь, что определяет собою народ, но еще не является им. Говоря, словами Мандельштама, архитектурно спящие силы истории. Прикосновение к ним дает возможность «тростнику» (вспомним «тростинку» из ранних стихов Мандельштама) стать «поющим», открывающим «скважину» в эти питательные

глубины. Не случайно Мандельштам в Воронеже хотел составить что-то вроде «проспекта фольклорной книги»[56].

В воронежских стихах есть «величие равнин», «десятизначные леса», «медленный одышливый простор», «слоистый нрав песка» — все неподвижное и величественное, под стать волглой шинели, такому же знаку застылой монументальности. И только формула «вся сила окончаний родовых» говорит о формообразующих возможностях этого мощного бытия (окончание — динамическая, изменяемая часть слова). Мандельштам стремится угадать логику этой подспудной мощи — «услышать ось земную, ось земную» (1, 240).

В этой логике становится понятным еще одно его загадочное стихотворение:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя —
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнова
Собирает в единый пучок.
(«Может быть, это точка безумия...», 1937 — 1, 249)

М. Гаспаров указывает, что речь идет о «перекрестье стрельчатых сводов в готическом куполе, похожем на паучка»[57]. Но Мандельштам пишет все-таки о паучке-свете, т. е. прежде всего — о силовых линиях бытия, в перекрестье которых рождается жизнь и смысл (мотив, как отмечено выше, центральный для «Восьмистиший»). Бесшумная, таинственная работа света *развязывает* творческие силы существования, средоточием которых является человек, личность.

Мандельштама в Воронеже не покидают мысли о возможном конце культуры — в стихах о надтреснутом кувшине, на боках которого «пляшут козлята и под музыку зреют плоды», но который уже обречен стать грудой черепков («Кувшин», 1937); о запекшихся в землю Крита разбитых амфорах («Гончарами велик остров синий...», 1937); о флейтисте, греческую мелодию которого уже никогда никому не повторить («Флейты греческой тэта и йота...», 1937). Но конечное ощущение тотальной бессмыслицы он настойчиво не пускал в стихи. «Черноречивое молчание» чернозема и «добросовестный свет-паучок» утверждались в итоге как некая сверхреальность, изменить которой равносильно творческому самоубийству. «Реальное перекрой более реальным, его — реальнейшим, потом сверхреальным», — сказал он в Воронеже С. Рудакову, и давняя формула Вяч. Иванова «a realibus ad realiora» еще раз прозвучала как навсегда данный обет[58].

Поэтому неосновательны любые попытки утверждать, будто в тридцатые годы Мандельштам духовно капитулировал перед властью и страшной

государственностью[59]. Так называемые сталинские стихи, и прежде всего «Ода» — никак не подтверждают это. Сталин был *реальностью*, как и государственная шинель, надетая на «могучий некрещеный позвоночник» народа. Более того, реальностью, не поддающейся очеловечиванию, о чем, собственно, говорит тщательно зашифрованное и кажущееся с первого взгляда абсолютно герметичным стихотворение «Внутри горы бездействует кумир...» (1936)[60]. И если стихи о «кремлевском горце» были продиктованы внутренней необходимостью, то «Оду» диктовала навязанная поэту внешняя логика выживания.

Однако и в ней он остался поэтом, сказавшим о себе и власти все, что имел и хотел сказать.

В «Оде» Сталин и предстает кумиром, вышедшим из «горы»: «Глазами Сталина раздвинута гора» (1, 312). Воздушная перспектива здесь сквозное, просматриваемое из конца в конец пространство — до «каждого гумна и каждой копны». В подоплеке этого образа — фигура не просто властителя, но и безжалостного надсмотрщика, заставляющая вспомнить зафиксированный Э. Герштейн мандельштамовский отзыв о Сталине — «надсмотрщик», «десятник», который заставлял в Египте работать евреев»[61]. А если учесть, что жатва есть старая метафора смерти, то строка «Он улыбается улыбкою жнеца» в этом контексте приобретает зловещий смысл.

В противоположном конце этой перспективы — поэт, «несчастья» которого противоречат «большому плану», который «недостоин еще иметь друзей» в общем единстве страны и вождя, еще не насыщен слезами и желчью, которому, наконец, хочется уменьшится, раствориться в «буграх» людских голов, составляющих толпу, т. е. в итоге — уйти от всевидящих глаз, чтобы воскреснуть в будущем, в «книгах ласковых и играх детворы».

Перед нами — точно описанное психологическое самочувствие загнанного поэта. И это побеждает риторическое задание «Оды», если только читать ее правильно и непредубежденно.

* * *

Итоговым произведением Мандельштама 1930-х гг., его духовным завещанием стали «Стихи о неизвестном солдате» (1937), написанные в Воронеже.

Наиболее устойчивая трактовка этой вещи состоит в подчеркивании ее апокалиптического характера — предчувствия «самоубийственного акта человечества»[62], и даже «нового орудия уничтожения»[63]. Думается, смысл «Стихов о неизвестном солдате» лежит все же в несколько иной плоскости.

Во всех промежуточных редакциях встречается загадочная мета «океан без окна — вещество», толкуемая обычно как результат скрещивания лермонтовского «воздушного океана» с лейбницевским определением человека как «монады без окна»[64]. Однако Лейбниц здесь не при чем. Из черновиков явствует, что речь идет о «яде Вердена, всеядном и деятельном»,

т. е. об отравляющем веществе (газе), впервые примененном под Верденом. Облако голубоватого газа, несущее слепоту, т. е. лишающее человека «окна», и делает логичной парафразу лермонтовского «воздушного океана», который предстает «веществом».

«Океан без окна» заполняет собою солдатские землянки и помечен «лесистыми крестиками» (лес деревянных крестов), поскольку предназначен для уничтожения «клина боевого», т. е. солдат на передовой. Дождь, падающий с неба, назван «безымянной манной», потому что этой манне некого спасать. Сотрясается от грохота орудий «дальнобойное сердце» воздуха (удары орудий как тяжелые удары сердца, тяжелый пульс). «Миллионы убитых задешево» растворяются в пустоте, «протаптывая» тропу в никуда... Так разворачивается картина грандиозной гекатомбы, многомиллионного исхода душ.

Гибель эта носит не только массовый, но и космический характер. К одной из редакций Мандельштам поставил посвящение Ломоносову. И. Семенко полагала, что это — отсыл к ломоносовским одам с их апологией мира и тишины[65], но, возможно, Мандельштам имел в виду знаменитое: «Открылась бездна, звезд полна. / Звездам числа нет, бездне дна»[66]. Мотив бездны, «провала», через который лежит путь человечества, более чем очевиден в дальнейшей логике стихотворения. А звезды — главные свидетели трагедии, ее космическая причина. Они ядовиты («ядовитого холода ягоды»), они питаются убийством (в черновике вместо «золотые созвездий жиры» стояло «золотые убийства жиры»), они «висят городами украденными», т. е. крадут у человека его историю. Н. Струве не без основания предположил здесь «намек на положение ссыльных <...>, лишенных возможности пребывания в главных городах»[67].

В промежуточных редакциях особенно остро звучала тема «аравийского месива, крошева», связанная с памятью о египетском походе Наполеона и вообще с эпохой наполеоновских войн. Там же остался образ «черномраморной устрицы», в которой «Аустерлица погас огонек», т. е. наполеоновской гробницы. М. Гаспаров заметил, что здесь «перед безликим светопреставлением будущего наполеоновские войны кажутся едва ли не культурной ценностью»[68].

Но выше уже отмечалось, что для Мандельштама они и являлись поначалу «культурной ценностью». Сама идея личности была однажды обозначена им как «наполеоновское половодье личности в истории» (II, 203). Работая над «Стихами о неизвестном солдате», он явно отказался от позитивной оценки наполеоновских войн перед лицом безусловной, тотально-разрушительной природы войны. Строчка «И от битвы вчерашней светло» несет двойной смысл: светло и от сражения с применением могучей артиллерии, и от некоей открывшейся итоговой истины, превращающейся в ослепительную *весть:*

Весть летит светопыльной обновою:
— Я не Лейпциг, не Ватерлоо,

Я не битва народов, я новое,
От меня будет свету светло.
(1, 242)

Она никак не связана с «безликим светопреставлением», ибо, как уже было сказано в стихах об Андрее Белом, — «вести спасают людей». Н. Струве резонно указал, что здесь цитируется Евангелие от Иоанна: «Я есмь свет миру» (Ин. 8:12)[69].

О. Ронен, попытавшийся раскрыть важность метафоры света в «Стихах о неизвестном солдате», обратил внимание на перекличку с «Рассказами о бесконечном» К. Фламмариона, утверждавшего: «Если световой луч, исходя от Земли, никогда не угаснет, тогда каждое земное событие само по себе вечно»[70]. Несомненно, у Мандельштама речь идет о некоей световой информации, проходящей «сквозь эфир десятично-означенный».

Эфир, как известно, считался переносчиком света во вселенной, а эпитет «десятично-означенный» говорит и о расстоянии со многими нулями, и о миллионах убитых, превращенных в «нули», убитых, как «моль». Лирический субъект несется за ними губами в пустоте, как бы мысленно повторяя их гибельный путь и примеривая на себя эту безымянную гибель, что реализовано мотивом убитого Лермонтова. Он готов добровольно разделить их участь — исчезнуть в «месиве», в «крошеве», с «гурьбой и гуртом».

Вместе с ним «мчатся в свой дом» «ясность ясеневая» и «зоркость яворовая», которые, по точному замечанию Н. Струве, «должны быть поняты как определения поэзии»[71]. Они «чуть-чуть красные» потому, что тоже имеют световой характер — Мандельштаму был хорошо известен так называемый эффект Допплера, т. е. красное смещение в спектре звездного света, говорящего о «разбегающейся вселенной». Итак, и вселенная, и поэзия как одно из ее проявлений мчатся домой — через гибель и катастрофу. Последнее и есть «провал», который необходимо превратить в «промер», что имеет самое прямое отношение к конечной цели творчества и, возможно, к загадочной «сети сетей», мелькнувшей в одной из черновых редакций.

Небо, предназначенное радовать человека, — заготовленная в пространстве «тара обаянья» — становится «небом крупных оптовых смертей», угрожает гибелью, страхом, и, в свою очередь, сознание поэта «затоваривается полуобморочным бытием», что равносильно самоуничтожению:

И сознанье свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем[72].
(1, 245)

Задача поэзии — вернуть небу его «целокупность», а человеческой жизни, ставшей «молью нулей», — смысл. Свет извлекается из смерти как из

некоей тотальности добровольным погружением в нее, духовным, творческим кенозисом, т. е. через искупительную жертву. Независимо от Мандельштама о том же будет размышлять в одном из последних писем с Соловков о. Павел Флоренский: «Ясно, свет устроен так, что давать миру можно не иначе, как расплачиваясь за это страданиями и гонением»[73]. Таким образом, метафора света у Мандельштама несет в себе единство этического и космологического. Погибшее человечество, выстроенное на земле для заклания клином боевым, в небе становится журавлиным клином и далее — световым лучом, ибо в его строю — добровольно принявший муку поэт.

Это и есть «светопыльная обнова», от которой «свету светло», а вовсе не «безликая» катастрофа.

«Стихи о неизвестном солдате» возвращают нас к пешеходу Евгению из «Петербургских строф», к разночинцу из стихов начала 1930-х гг., готовому умереть, как «пехотинец». В них человечество предстает «пехотой» истории, обреченной на искалеченность и смерть. В предисловии к русскому изданию книги Ж. Ромэна «Кромдейр-старый» Мандельштам писал о поколении французских писателей, которое «почти на пороге европейской войны, в те самые годы, когда человеческое мясо готовилось впрок для бойни», проявило «нежное уважение», «героическую ласку к человеку толпы»: «“Кто-нибудь”, “один из многих” стал мерой вещей, золотой мерой века, источником ритма и силы»[74]. Неизвестный солдат у самого Мандельштама стал символом родовой судьбы человечества и одновременно любой индивидуальной судьбы, в том числе его собственной. Когда Надежда Яковлевна спросила: «На что тебе сдался этот неизвестный солдат?» — он ответил, что «может быть, он сам — неизвестный солдат»[75].

Человечество, уравненное общей катастрофой, включает в себя как безымянность миллионов, так и поименованность своих исключительных особей — Ломоносова ли, Дон-Кихота ли. Символ этой уравненности — *череп*. Тема «черепа», как ни парадоксально, продолжает архитектурную проблематику «Камня», но переведенную в плоскость размышлений о «творческой эволюции». В 1910-е гг. Мандельштам мыслит культуру как организованную защитную среду, как общечеловеческий дом и очаг. В 1920-е гг. — испытывает острое чувство уязвимости, хрупкости этой защиты, что прорывается мотивами холодных колючих звезд, ледяной зимы. Ему открывается катастрофизм исторической жизни, и прежде всего — та легкость, с которой XX век свертывает культурную сложность, отказываясь от морфологического богатства высшего, духовного уровня бытия и отправляя человека вниз по «подвижной лестнице Ламарка». В «Стихах о неизвестном солдате» история грозит превратиться в «месиво, крошево» — зловещий символ морфологически уничтоженной культуры.

В этом тотальном обвале есть, однако, нечто твердое, что противостоит «насыпям, осыпям», — *череп*. Он функционально соответствует «твердому орешку Кремля, Акрополя», который необходим человеку, когда кругом «все рыхло, мягко, податливо» (II, 178), и напоминает мандельштамовские слова о том, что «человек должен быть тверже всего на земле» (II, 185). Череп — знак возможного конца эволюции и одновременно вместилище

творчества и смысла: «Чепчик счастья, Шекспира отец». Так что у человечества есть выбор между «провалом» и «промером».

Создавая «Стихи о неизвестном солдате», Мандельштам не мог не ощущать «семантическую удовлетворенность», равную «чувству исполненного приказа» (II, 215). И не мог не знать, что его миссия тем самым завершена, и состоит она не в «организационной идее», дискредитированной всем опытом XX в., а в том, чтобы нести «светопыльную» весть о спасении. Поэзия не может быть ничем иным, как благовествованием.

Примечания

[1] *Мандельштам О.* О поэзии. Сборник статей. Л., 1928. С. 57. В двухтомнике Мандельштама эта статья оговорена в примечаниях как переработка более ранней статьи «А. Блок», написанной к первой годовщине смерти Блока (Россия. 1922. № 1) и дезавуирована как отдельное, самостоятельное целое.

[2] *Ахматова А.* Листки из дневника / Воспоминания. Новелла об О.Э. Мандельштаме / Предисл. *Л.А. Ильюниной*; Публ. *Л.А. Мандрыкиной*; Примеч. *Л.А. Ильюниной* и *Ц.Т. Снеговской* // Звезда. 1989. № 6. С. 33.

[3] Ссылки в тексте с обозначением в скобках тома и страницы при цитировании стихотворных и прозаических произведений Мандельштама даются по изд.: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. / Сост. *П.М. Нерлера*; Подгот. текста и коммент. *А.Д. Михайлова* и *П.М. Нерлера*; Вступ. ст. *С.С. Аверинцева*. М., 1990.

[4] Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах свящ. Павла Флоренского. М., 1914. С. 264.

[5] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 78.

[6] *Блок А.* Собр. соч. Т. 8. С. 338.

[7] *Надсон С.Я.* Полн. собр. соч. Т. 2. Пг., 1917. С. 3–5.

[8] *Мандельштам Н.* Вторая книга / Подгот. текста, предисл., примеч. *М.К. Поливанова*. М., 1990. С. 418.

[9] *Шенталинский В.* Улица Мандельштама. К 100-летию со дня рождения Осипа Мандельштама // Огонек. 1991. № 1. С. 18.

[10] Осип Мандельштам и его время / Сост., автор предисл. и послеслов. *В. Крейд* и *Е. Нечепорук*. М., 1995. С. 41.

[11] *Мандельштам О.* Камень. Изд. подгот. *Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин*. Л., 1990. С. 204. Далее при ссылках на это издание — К, с указанием страницы.

[12] *Блок А.* Собр. соч. Т. 7. С. 100.

[13] *Ахматова А.* Листки из дневника. С. 24.

[14] *Иванов В.* По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 257.

[15] *Мандельштам Н.* Книга третья. Paris, 1987. P. 312.

[16] Парадокс принятия Мандельштамом, тяготевшим к католичеству, лютеранского вероисповедания убедительно истолкован С. Аверинцевым: *Аверинцев С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 28–30.

[17] Как указал К. Тарановский, образ «раковины» у Мандельштама восходит к строч-

ке из поэмы Н. Гумилева «Открытие Америки», напечатанной в № 12 «Аполлона» за 1910 г. (*Taranovsky K.* Essay on Mandel'stam. Harvard, 1976. P. 142).

[18] *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика / Отв. ред. *Ю.Д. Левин, Д.С. Лихачев*; Изд. подгот. *Н.А. Жирмунский*. Л., 1977. С. 128.

[19] Позднее Н.Я. Мандельштам, начав читать Вл. Соловьева, обнаружила, что Мандельштам его «читал, знал и здорово помнил» («В этой жизни меня удержала только вера в Вас и в Осю...». Письма Н.Я. Мандельштам А.А. Ахматовой / Публ., вступ. заметка, подгот. текста и коммент. *Н.И. Крайневой* // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 101).

[20] *Бергсон А.* Собр. соч.: В 8 т. Творческая эволюция / Авториз. пер. *В.А. Флеровой*. М.; СПб., 1914. С. 223–233.

[21] *Соловьев Вл.* Россия и Вселенская Церковь / Пер. с франц. *Г.А. Рачинского*. М., 1911. С. 194.

[22] Там же. С. 191.

[23] О. Ронен видит в названии «Камень» присутствие «кенотического мифа о страдающем и искупительном слове» (*Ронен О.* Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 12).

[24] *Мандельштам О.* Слово и культура / Сост. и примеч. *П. Нерлера*; Вступ. ст. *М.Я. Полякова*. М., 1987. С. 161.

[25] *Анненский И.* Книги отражений / Изд. подгот. *Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров*. М., 1979. С. 102.

[26] Сочинения и письма П.Я. Чаадаева / Под ред. *М. Гершензона*. М., 1914. Т. II. С. 141–142.

[27] *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания / Текст подгот. *Ю.Л. Фрейдин*; Послеслов. *Н.В. Панченко*. М., 1989. С. 246.

[28] Сочинения и письма П.Я. Чаадаева. Т. II. С. 187–188.

[29] *Соловьев Вл.* Россия и Вселенская Церковь. С. 226–256.

[30] См.: *Лосев А.* Эллинистически-римская эстетика I–II вв. до н. э. М., 1979. С. 42–43.

[31] Сочинения и письма П.Я. Чаадаева. Т. II. С. 120.

[32] *Соловьев Вл.* Сочинения: В 2 т. / Сост., общ. ред. *А.Ф. Лосева* и *А.В. Гулыги*; Примеч. *С.Л. Кравца* и *Н.А. Кормина*. Т. I. М., 1988. С. 469.

[33] *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 426.

[34] *Кнабе Г.* Тацит. М., 1981. С. 142.

[35] *Иванов Вяч.* Кручи. Раздумье первое: о кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 105.

[36] Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 235.

[37] *Шенталинский В.* Улица Мандельштама. К 100-летию со дня рождения Осипа Мандельштама // Огонек. 1991. № 1. С. 18.

[38] Осип Мандельштам и его время. С. 66.

[39] *Блок А.* Собр. соч. Т. 7. С. 371.

[40] *Васильева Л.* Саломея, или Соломинка, не согнутая веком // Огонек. 1988. № 3. С. 23.

[41] См. об этом подробнее в кн.: *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1992. С. 96–99.

[42] *Пунин Н.* «Tristia» // Жизнь искусства. 1922. № 4. 17 октября.

[43] Осип Мандельштам и его время. С. 88.

[44] См.: *Семенко И.* Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту). Roma, 1986. P. 32.

[45] *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. С. 166.

[46] *Герштейн Э.Г.* Новое о Мандельштаме. Главы из воспоминаний. О.Э. Мандельштам в Воронежской ссылке (По письмам С.Б. Рудакова). Paris, 1986. С. 106.

[47] Осип Мандельштам и его время. С. 286.

[48] *Герштейн Э.Г.* Новое о Мандельштаме. С. 190.

[49] Там же. С. 298.

[50] *Черашняя Д.И.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 110.

[51] *Шенталинский В.* Улица Мандельштама. К 100-летию со дня рождения Осипа Мандельштама // Огонек. 1991. № 1. С. 19.

[52] *Герштейн Э. Г.* Новое о Мандельштаме. С. 92.

[53] *Ахматова А.* Листки из дневника. С. 32.

[54] *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 288.

[55] Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. С. 269.

[56] *Герштейн Э.Г.* Новое о Мандельштаме. С. 171–172.

[57] *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М., 1995. С. 366.

[58] *Герштейн Э.Г.* Новое о Мандельштаме. С. 195.

[59] См.: *Сарнов Б.* Заложник вечности. Случай Мандельштама. М., 1990. С. 78–212.

[60] См.: *Месс-Бейер И.* Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов // Russian Literature. XXIX. P. 301.

[61] *Герштейн Э.Г.* Новое о Мандельштаме. С. 46.

[62] *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 397.

[63] *Иванов Вяч. Вс.* «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. С. 360.

[64] *Семенко И.* Поэтика позднего Мандельштама. С. 108.

[65] Там же. С. 117.

[66] Трактовка Н. Семенко основывается, скорее всего, на том, что в статье «Пшеница человеческая» (1922) Мандельштам цитирует ломоносовские строки: «Царей и царств земных отрада // Возлюбленная тишина» (II, 193).

[67] *Струве Н.* Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 199.

[68] *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. С. 364.

[69] *Струве Н.* Осип Мандельштам. С. 201.

[70] *Ронен О.* К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 429.

[71] *Струве Н.* Осип Мандельштам. С. 203.

[72] Когда у Ахматовой спросили, почему она не переводит, она ответила: «Это то же самое, что есть свой мозг» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой // Нева. 1993. № 4. С. 87). Ахматова, в сущности, соединила здесь две цитаты из Мандельштама: строчку из «Стихов о неизвестном солдате» и его же фразу о том, что «драгоценный мозг» сжигается в прожорливых печах переводной кухни (*Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. С. 446).

[73] *Флоренский П.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание / Сост.: игумен *Андроник (Трубачев), М.С. Трубачева, Т.В. Флоренская, П.В. Флоренский*; Предисл. и коммент. игумена *Андроника (Трубачева)*. М., 1992. С. 21.

[74] *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 416–417.

[75] Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. С. 294.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1891, 3(15) января — В Варшаве в семье Эмиля (Хацкеля) Вениаминовича Мандельштама и Флоры Осиповны Вербловской родился сын Иосиф (Осип).

1892 — Семья Мандельштамов поселяется в Павловске.

1897 — Переезд в Санкт-Петербург.

Осень 1899 — Мандельштам начинает учиться в 1-м классе общеобразовательной школы кн. В.Н. Тенишева (с 1900 — Тенишевское коммерческое училище).

1906, октябрь — Вместе с однокашником по училищу Борисом Синани участвует в охране Совета партии эсеров в Райволе (Финляндия).

1907, 2 марта — Произносит «зажигательную» речь перед рабочими по поводу обвала потолка в Государственной Думе.

1907, 15 мая — Оканчивает Тенишевское училище.

1907, 13 августа — Подает прошение о зачислении вольнослушателем на естественное отделение физико-математического ф-та Санкт-Петербургского университета.

1907, 8 октября — Отзывает документы о зачислении.

Октябрь 1907 — май 1908 — Пребывание в Париже; лекции в Сорбонне; увлечение французскими символистами; знакомство с Н. Гумилевым.

1908, лето — Поездка с семьей в Швейцарию.

1908, 24 июля — Поездка в Геную.

1909, апрель—май — Слушает курс лекций по стихосложению на «башне» Вяч. Иванова.

1909, июль—август — Поездка с семьей в Германию и Швейцарию.

1910, сентябрь—апрель — Учится два семестра в Гейдельбергском университете, занимается старо-французским языком у Фрица Неймана.

1910, конец июня — июль — Отдыхает в санатории в Ханге (Финляндия), знакомство с С.П. Каблуковым.

1910, 24 июля — Едет с семьей в Берлин, затем — в Швейцарию. Начало переписки с Вяч. Ивановым.

1910, сентябрь — Первая публикация стихов в «Аполлоне», № 9.

1910, середина октября — Возвращение в Санкт-Петербург.

1911, февраль — В. Брюсов отклоняет стихи Мандельштама, рекомендованные в «Русскую мысль» З.Н. Гиппиус.

1911, 14 марта — Знакомство с Анной Ахматовой на «башне» у Вяч. Иванова.

1911, март — Знакомство с Блоком.

1911, 4 апреля — Читает свои стихи на «башне» Вяч. Иванова.

1911, 14 мая — Принимает крещение в епископско-методистской церкви Выборга.

1911, 10 сентября — Зачислен на романо-германское отделение историко-филологического ф-та Санкт-Петербургского университета.

1911, 2 декабря — Присутствует на заседании Цеха поэтов в Царском селе.

1911, 3 декабря — Выступает с речью об Анненском на заседании Общества ревнителей художественного слова, первая часть которого посвящена памяти автора «Кипарисового ларца».

1912, осень — Входит в группу акмеистов.

1912, 19 декабря — Участвует в прениях по докладу С. Городецкого «Символизм и акмеизм».

1913, конец марта — Выходит первый «Камень» (СПб.: Акмэ, 1913).

1914, 30 марта — Выступает с докладом «О гражданской поэзии» в Обществе поэтов (текст не сохранился).

1914, 25 апреля — Выступает с декларацией акмеизма и чтением своих стихов на заседании Всероссийского литературного общества с Гумилевым, Городецким и Зенкевичем.

1914, осень — Освобожден от мобилизации из-за «сердечной астении».

1914, 21 октября — Проводит заседание Цеха поэтов в качестве синдика.

1914, конец ноября — Завершена статья «Петр Чаадаев» («Аполлон», 1915, № 6/7).

1914, 22 декабря — Едет в Варшаву в надежде попасть в санитары.

1914, начало января — Возвращается в Петроград.

1915, конец июня — Уезжает в Коктебель в «пансион г-жи Волошиной».

1915, июль—август — Пребывание в Коктебеле, знакомство с М. Цветаевой.

1915, сентябрь — возвращение в Петроград.

1915, 24 сентября — Проваливается на экзамене по латинской литературе из-за незнания Тибулла.

1915, конец декабря — Выходит второй «Камень» (Пг.: Гиперборей, 1916).

1916, январь — Начало романа с Цветаевой, приехавшей в Петроград.

1916, 10 января — Дарит Цветаевой «Камень». До мая преимущественно живет в Москве, изредка наезжая в Петроград.

1916, конец января — Посещение в Москве Вяч. Иванова, одобрительно отозвавшегося о втором «Камне».

1916, начало июня — Приезд Мандельштама к Цветаевой в Александровскую слободу и отъезд в час ночи.

1916, 7 июня — Приезжает в Коктебель.

1916, 25 июля — По получении известия о болезни матери выезжает в Петроград (Флора Осиповна Вербловская скончалась 26 июля).

1917, конец февраля — начало марта — Встречает революцию в Петрограде.

Конец 1916 — начало 1917 — Доклад «Скрябин и христианство».

1917, 18 апреля — Получает удостоверение о том, что ему засчитаны 6 семестров учебы в университете, но что выпускных экзаменов он не сдал.

1917, май—сентябрь — Живет в Алуште, потом в Феодосии с кратковременным перерывом в июле, когда он на время приезжает в Петроград.

1917, середина октября — Возвращение в Петроград, отрицательное отношение к октябрьскому перевороту.

Конец 1917 — начало 1918 — Вместе с Ахматовой участвует в концертах Политического Красного креста, выручка от которых идет для заключенных в крепость министров Временного правительства.

Начало 1918 — Поступает на службу в Центральную коллегию по разгрузке и эвакуации Петрограда.

1918, 1 мая — Увольняется со службы.

1918, конец мая или начало июня — Уезжает в Москву.

1918, июнь—июль — Работает в должности заведующего подотделом художественного развития учащихся отдела реформы школы Наркомпроса.

1918, начало июля — Столкновение с Я. Блюмкиным, приведшее к сильному нервному шоку.

1919, начало февраля — Отъезд в Харьков; работа во Всеукраинском литературном комитете при Наркомпросе Украины.

1919, начало апреля — Вместе с Наркомпросом Украины переезжает в Киев; знакомство с Н.Я. Хазиной.

1919, начало сентября — Отъезд в Крым ввиду того, что 30 августа Красная Армия оставила Киев. Живет в Коктебеле и Феодосии. Участие в Феодосийском литературно-артистическом кружке (ФЛАК).

1920, лето — Мандельштам арестован врангелевской контрразведкой. Освобожден из тюрьмы стараниями В. Вересаева, М. Кудашевой, М. Волошина, но, главным образом, полковника А.В. Цыгальского.

1920, август — Уезжает в Батуми, где арестован береговой охраной меньшевиков; освобожден гражданским генерал-губернатором В.С. Чиквишвили.

1920, октябрь — Возвращение в Петроград.

1920, 21 октября — Читает стихи в клубе поэтов на Литейном в присутствии Блока, высоко оценившего Мандельштама («виден артист»).

1920, 24 октября — Выступление в Доме литераторов с докладом «О новых путях в акмеизме».

1920, конец октября — Знакомство с О.Н. Арбениной.

1920, вторая половина декабря — Конец отношений с О.Н. Арбениной.

1921, начало марта — Отъезд в Киев; вместе с Н.Я. Хазиной возвращается в Москву.

1921, между 15 и 20 июня — Приезжают в Баку; встреча с Вяч. Ивановым.

1921, лето—осень — Пребывание в Тифлисе; знакомство с группой поэтов «Голубые роги». От посла РСФСР Грузии Б.В. Леграна узнают о гибели Гумилева.

1921, декабрь — Едут в Батуми.

1922, январь — Через Сухуми, Новороссийск приезжают в Ростов-на-Дону.

1922, февраль — Прибытие в Харьков. Отдана в печать брошюра «О природе слова» с эпиграфом из Гумилева (Харьков, 1922).

1922, 7 февраля — Выступление в Харькове на вечере памяти Блока.

1922, конец февраля — начало марта — Приезд в Киев; встреча с Бен. Лившицем.

1922, 7 марта — Выступление в Киевской философской академии с лекцией «Акмеизм или классицизм?»

1922, март — Зарегистрирован брак с Н.Я. Хазиной.

1922, конец марта — Мандельштамы уезжают в Москву.

1922, весна — Поселяются в Москве в Доме Герцена. Встречи с Пастернаком.

1922, август — Выход «Tristia» (Пг.; Берлин: Petropolis, 1922. 3000 экз.).

1923, конец мая — начало июня — «Вторая книга» (М.; Пг.: Круг, 1923. 3000 экз.).

1923, август—осень — Работа над «Шумом времени» в доме отдыха ЦЕКУБУ в Гаспре (предположительно завершена в Ленинграде в 1924 г.).

Конец декабря 1923 — начало января 1924 — Мандельштамы гостят в Киеве.

1924, между 21 и 25 января — В Москве у гроба Ленина.

1924, февраль—апрель — Пребывание в Петрограде.

1924, конец июля — Переезд в Ленинград.

1924, конец лета — Попытка предложить «Шум времени» в «Красную новь».

1925, январь — Роман с О. Ваксель.

1925, весна — Живут с Н.Я. Мандельштам в Царском Селе.

1925, начало апреля — Выходит «Шум времени» (Л.: Время, 1925).

1925, середина ноября — Едут в Ялту.

1926, январь — Возвращение в Ленинград.

1926, март — Поездка в Киев.

1926, июнь — Возвращение в Ленинград; живут в Царском Селе.

1926, весна—лето — Работает над «Египетской маркой».

1927, конец октября — Едет с Н.Я. Мандельштам в Сухуми и Армавир.

1927, декабрь — Возвращение в Царское Село.

1928, весна — Через Бухарина хлопочет о помиловании пяти банковских чиновников, приговоренных к расстрелу за растрату в Обществе взаимного кредита, добивается смягчения приговора.

1928, май — «Стихотворения» (М.; Л.: ГИЗ. 2000 экз.).

1928, июнь — Сб. статей «О поэзии». Л.: Academia, 1928. 2100 экз.

1928, сентябрь — «Египетская марка» (Л.: Прибой, 1928. 4000 экз.).

1928, начало сентября — Выходит «Легенда о Тиле Уленшпигеле» Ш. де Костера в обработке Мандельштама, где на титульном листе он ошибочно указан как переводчик (М.; Л.: ЗИФ, 1928).

1928, октябрь — Мандельштам уведомляет А.Г. Горнфельда, переводчика «Уленшпигеля», о произошедшей ошибке и предлагает возместить ущерб.

1928, октябрь—ноябрь — Отдыхает в санатории ЦЕКУБУ в Узком.

1928, 13 ноября — По настоянию Мандельштама член правления ЗИФ Д. Венедиктов публикует в «Красной газете» «Письмо в редакцию» о произошедшем недоразумении.

1928, 28 ноября — В той же газете публикуется открытое письмо Горнфельда «Переводческая стряпня», фактически обвиняющее Мандельштама в недобросовестном использовании перевода Горнфельда и полном пренебрежении подлинником романа.

1928, 12 декабря — Ответное письмо О. Мандельштама в «Вечерней Москве».

1928, декабрь — Переезд на жительство в Москву.

1929, январь — Горнфельд, оскорбленный отказом «Вечерней Москвы» опубликовать его ответ Мандельштаму, пускает свое письмо по рукам.

1929, конец января — Новый председатель правления ЗИФа И. Ионов в одностороннем порядке расторгает договор с Мандельштамом и Б. Лившицем на перевод Майн Рида.

1929, 7 апреля — В «Известиях» опубликован фельетон Мандельштама «Потоки халтуры», что означало перерастание конфликта с Горнфельдом в конфликт с издательской системой.

1929, конец апреля — ГИЗ отклоняет заявку Мандельштама на повесть «Фагот».

1929, 7 мая — «Литературная газета» печатает заказанный ею же фельетон Д. Заславского «О скромном плагиате и развязной халтуре», где Мандельштам представлен халтурщиком и литературным вором.

1929, 13 мая — В «Литературной газете» напечатано коллективное письмо в защиту Мандельштама за подписями 15 виднейших московских писателей.

1929, 20 мая — Д. Заславский публикует в «Литературной газете» ответ, в котором полностью цитирует статью Горнфельда «Переводческая стряпня».

1929, вторая половина мая — Создание конфликтной комиссии ФОСП (Федерация объединений советских писателей) по делу Мандельштама.

1929, 28 мая — Коллективное письмо 21 одного ленинградского писателя в защиту Мандельштама.

1929, июнь — Второй переводчик «Уленшпигеля» В. Карякин подает в суд на ЗИФ, Мандельштам привлечен по суду как соответчик.

1929, 11 июня — Московский губсуд оправдал Мандельштама, Карякину отказано в удовлетворении иска.

1929, 14 июня — Бухарин обращается с письмом к предсовнаркома Армении С. Тер-Габриэляну с просьбой об устройстве Мандельштама на работу в Армении.

1929, 23 июня — Нарком просвещения Армянской республики А. Мравьян дает согласие на чтение лекций в Ереванском ун-те и преподавание Мандельштамом русского языка в Ветеринарном ин-те.

1929, 5 июля — В «Правде» опубликован фельетон «Жучки и негры» Д. Заславского, продолжающего дискредитацию Мандельштама как переводчика.

1929, вторая половина августа — Мандельштам поступает в газету «Московский комсомолец», ведет там «Литературную страницу».

1929, ноябрь — Поездка в Армению расстраивается из-за смерти А. Мравьяна.

Конец декабря 1929 или начало января 1930 — Открытое письмо Мандельштама в ФОСП о своем разрыве с Федерацией. Начало «Четвертой прозы».

1930, середина января — Прекращение «Московского комсомольца». Безрезультатная поездка в Тифлис в поисках работы.

1930, февраль — Допросы по делу об «Уленшпигеле», носящие политический характер.

1930, апрель — Мандельштамы живут на даче Совнархоза Абхазии в Сухуми в ожидании документов из Армении. Известие о гибели Маяковского.

1930, лето—осень — Пребывание в Армении.

1930, ноябрь — Мандельштамы живут в Тифлисе.

1930, декабрь — Поездка в Ленинград в поисках работы и жилья. Живут в санатории ЦЕКУБУ в Ст. Петергофе. Н. Тихонов отказывает Мандельштаму в предоставлении комнаты. Н.Я. Мандельштам обращается к В. Молотову с письмом об их безвыходном положении.

1931, начало января — Возвращение в Москву, работа над «Путешествием в Армению».

1931, конец января — Мандельштам получает комнату в Доме Герцена. За отсутствием средств к существованию подает в СНК прошение о назначении пенсии.

1931, 23 марта — Просьба о пенсии удовлетворена.

1932, лето — Санаторий ЦЕКУБУ в Болшеве.

1932, 13 сентября — Заявление группы московских писателей о привлечении Мандельштама к общественному суду в конфликте с Амиром Саргиджаном (псевдоним писателя С.П. Бородина), ударившим по лицу Н.Я. Мандельштам; Мандельштам обвиняется в некорректном поведении.

1932, 10 ноября — Закрытый творческий вечер в редакции «Литературной газеты».

1932, ноябрь — Санаторий ЦЕКУБУ в Узком.

1932, декабрь — Переделкино.

1933, январь — Неудачная попытка Мандельштама с помощью Бухарина издать собрание сочинений.

1933, февраль—март — Пребывание в Ленинграде.

1933, 23 февраля — Вечер в ленинградской Капелле.

1933, 3 марта — Вечер в ленинградском Доме журналистов.

1933, 14 марта — Вечер в Политехническом музее в Москве.

1933, 3 апреля — Вечер в московском Клубе художников.

1933, первая половина апреля — Арест Б.С. Кузина и хлопоты Мандельштама о его освобождении.

1933, май — Мандельштам вместе с женой и Б.С. Кузиным едут в Крым, живут у Н.Н. Грин.

1933, май—июнь — Пребывание в Коктебеле; в «Звезде» (№ 5) напечатано «Путешествие в Армению».

1933, июнь — Работа над «Разговором о Данте»; общение в Коктебеле с А. Белым; возвращение в Москву.

1933, июнь—август — Нападки на «Путешествие в Армению» в советской печати.

1933, август — начало сентября — «Разговор о Данте» отклонен «Звездой», «Издательством писателей в Ленинграде», Госиздатом.

1933, осень — Мандельштамы получают квартиру в Нащокинском переулке в Москве.

1933, ноябрь — Стихотворение о Сталине («Мы живем, под собою не чуя страны...»).

1934, начало года — Увлеченность Мандельштама Марией Петровых.

1934, март — Директор Литературного музея Наркомпроса В.Д. Бонч-Бруевич предлагает Мандельштаму за бесценок продать его архив; Мандельштам отказывается.

1934, середина апреля — Мандельштам дает пощечину Алексею Толстому, возглавлявшему третейский суд по делу о конфликте с Саргиджаном.

В ночь с 13 на 14 (по другим сведениям с 16 на 17) мая 1934 — Первый арест Мандельштама.

1934, вторая половина мая — Мандельштам перерезает себе вены на обеих руках безопасной бритвой.

1934, 26 мая — Особое совещание при Коллегии ОГПУ постановило выслать Мандельштама в г. Чердынь (на Каме) сроком на три года.

1934, 28 мая — Мандельштам узнает о приговоре.

1934, начало июня — Прибытие в Чердынь; начало нервного заболевания; Мандельштам выпрыгивает из окна.

1934, 6 июня — Заявление А.Э. Мандельштама в ОГПУ о болезни Мандельштама.

1934, 10 июня — Особое совещание при Коллегии ОГПУ пересматривает приговор: поэт лишен права проживания в Московской и Ленинградской областях, а также в 10 центральных городах СССР.

1934, 16 июня — Отъезд из Чердыни через Свердловск—Москву в Воронеж.

1934, конец июня — Начало Воронежской ссылки.

1935, начало апреля — Знакомство с С.Б. Рудаковым.

1935, апрель — Работа над стихами 1-й Воронежской тетради и текстами передач для воронежского радио.

1935, октябрь — Работа литконсультантом в воронежском театре.

1935, конец декабря — Пребывание в санатории в Тамбове.

1936, январь — Возвращение в Воронеж.

1936, 5—11 февраля — Ахматова гостит у Мандельштамов в Воронеже.

1935, начало мая — Приезд Э.Г. Герштейн.

1936, лето — Благодаря денежной помощи Ахматовой и Пастернака Мандельштамы отдыхают в Задонске.

1936, осень — Потеря работы в Воронеже; знакомство с Н.Е. Штемпель.

1936, декабрь — Работа над стихами 2-й Воронежской тетради.

1937, январь — Пишется «Ода».

1937, февраль — Работа над «Стихами о неизвестном солдате».

1937, март — Работа над стихами 3-й Воронежской тетради.

1937, апрель — Нападки на Мандельштама («троцкиста» и «классового врага») в воронежской печати.

1937, 16 мая — Окончание срока воронежской ссылки.

1937, вторая половина мая — Возвращение в Москву.

1937, конец мая — Запрещение проживать в Москве; требование покинуть столицу в 24 часа.

1937, начало июня — Мандельштамы поселяются в Савелово — напротив г. Кимры на берегу Волги.

1937, октябрь — Кратковременная поездка в Ленинград для сбора денег.

Зима 1937—1938 — Мандельштамы живут в Калинине.

1938, январь — Приезд в гости Н.Е. Штемпель.

1938, конец февраля — начало марта — Отказ Госиздата предоставить Мандельштаму работу над переводами.

1938, 8 марта — Приезжают в санаторий «Саматиха» в 25 км от станции Черустье Муромской ж/д.

1938, 16 марта — В. Ставский пишет письмо-донос Н.И. Ежову с просьбой «решить вопрос о Мандельштаме» и приложением «рецензий» П. Павленко на стихи Мандельштама.

1938, середина апреля — Делу Мандельштама дан ход.

1938, 30 апреля — Выписан ордер на арест Мандельштама.

1938, 2 мая — Второй арест.

1938, 2 августа — Особое совещание при НКВД постановило заключить «сына купца, бывшего эсера» Мандельштама в лагерь сроком на 5 лет по ст. 58, пункт 10 — контрреволюционная деятельность.

1938, 7 сентября — Мандельштам с эшелоном заключенных выезжает из Бутырской тюрьмы на Дальний Восток.

1938, 12 октября — Прибытие заключенного Мандельштама в транзитный лагерь «Вторая речка» под Владивостоком.

1938, конец октября или начало ноября — Последнее письмо брату А. Э. Мандельштаму.

1938, 27 декабря — Смерть Осипа Эмильевича Мандельштама в лагере «Вторая речка».

В.В. Мусатов

БИБЛИОГРАФИЯ

Основные издания О.Э. Мандельштама

Собрание сочинений / Под ред. и со вступ. ст. *Г.П. Струве* и *Б.А. Филиппова.* Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1955.

Разговор о Данте / Послесл. *Л.Е. Пинского*; Подгот. текста и примеч. *А.А. Морозова.* М.: Искусство, 1967.

Стихотворения / Вст. ст. *А.Л. Дымшица*; Сост., подгот. текста и примеч. *Н.И. Харджиева.* Л.: Советский писатель, 1973 (Библиотека поэта. Большая серия); 2-е изд.: Л.: Советский писатель, 1978.

Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. проф. *Г.П. Струве* и *Б.А. Филиппова.* Вашингтон—Нью-Йорк—Париж: YMCA-Press, 1967—1981. То же: [Репринт. изд.] М.: ТЕРРА, 1991. Тт. 1—4.

Слово и культура. О поэзии. Разговор о Данте. Статьи и рецензии. / Сост. и примеч. *П. Нерлера*; Вступ. ст. *М.Я. Полякова.* М.: Советский писатель, 1987.

Сочинения: В 2 т. / Сост. *П.М. Нерлера*; Подгот. текста и коммент. *А.Д. Михайлова* и *П.М. Нерлера*; Вступ. ст. *С.С. Аверинцева.* М.: Художественная литература, 1990.

Камень / Изд. подгот. *Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин.* Л.: Наука, 1990 (Литературные памятники).

«И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии. Венок Мандельштаму / Сост., вступ. ст. и примеч. *П.М. Нерлера.* М.: Московский рабочий, 1990.

Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. *П. Нерлер* и *А. Никитаев.* М.: Арт-бизнес-центр, 1993—1997.

Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. *М.Л. Гаспарова* и *А.Г. Меца*; Сост., подгот. текста и примеч. *А.Г. Меца.* СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997 (Новая библиотека поэта).

Шум времени. Мемуарная проза. Письма. Записные книжки / Сост. и предисл. *В.А. Чалмаева.* М.: Олма-пресс, 2003.

Материалы к биографии

Герштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме. Париж, 1986.

Мандельштам Н.Я. Воспоминания / Текст подгот. *Ю.Л. Фрейдин*; Послесл.

Н.В. Панченко; Автор примеч. и сост. раздела «Стихотворения» *А.А. Морозов*. М.: Книга, 1989.

Мандельштам Н. Вторая книга / Подгот. текста, предисл., примеч. *М.К. Поливанова*. М.: Московский рабочий, 1990.

Мандельштам Н.Я. Книга третья. Париж: YMKA-Press, 1987.

Морозов А.А. Мандельштам в записях дневника С.П. Каблукова // Литературное обозрение. 1991. № 1.

Нерлер П. Осип Мандельштам в Наркомпросе в 1918–1919 годах // Вопросы литературы. 1989. № 9.

Осип Мандельштам в записях дневника и материалах архива П.Н. Лукницкого // Звезда. 1991. № 2.

Осип Мандельштам и его время (Сб. воспоминаний) / Сост., авт. коммент. *В. Крейд* и *Е. Нечепорук*; Предисл. *В. Крейда*; Послесл. *Е. Нечепорука*. М.: L'age d'homme — Наш дом, 1995.

Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б. Координаты лирического пространства (к истории отношений Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака) // Литературное обозрение. 1990. № 3.

Ронен О. Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1.

Смольевский А.А. Ольга Ваксель — адресат четырех стихотворений Мандельштама // Литературная учеба. 1991. № 1.

Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже: Воспоминания / Вступ. ст. *Д.П. Заславского*; Сост. *В.Н. Гыдова*, *П.М. Нерлера*; Подгот. текста и примеч. *В.Н. Гыдова*. М., 1992 (Мандельштамовское общество).

Шенталинский В. Рабы свободы. В литературных архивах КГБ. Бабель, Булгаков, Флоренский, Пильняк, Мандельштам, Клюев, Платонов, Горький. М., 1995.

Монографии

Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.: Языки русской культуры, 2000 (То же: М.: Языки славянской культуры, 2001).

Видгоф Л.М. Москва Мандельштама. Книга-экскурсия. М.: Корона-принт, 1998 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 9).

Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 17).

Гурвич И. Мандельштам: Проблема чтения и понимания. Нью-Йорк, Gnosis-Press, 1994.

Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. М.: Диалог-МГУ, 2000.

Кочетова С.А. Литературная критика О. Мандельштама. Горловка: Издательство ГГПИИЯ, 2003.

Лекманов О.А. О первом «Камне» Мандельштама. М.: Молодая гвардия, 1994.

Лекманов О.А. Жизнь Осипа Мандельштама. Документальное повествование. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003.

Лекманов О.А. Осип Мандельштам. М.: Молодая гвардия, 2004 (Жизнь замечательных людей).

Лифшиц Г.М. Многозначное слово в поэтической речи: История слова «Ночь» в лирике Мандельштама. М.: Макс-пресс, 2002.

Марголина С.М. Мировоззрение О. Мандельштама. Marburg, 1989.

Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии О. Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Сарнов Б. Заложник вечности. Случай Мандельштама. М.: Книжная палата, 1990; 2-е изд.: М.: Аграф, 2005.

Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций к окончательному тексту. Roma: Carucci, 1986; изд. 2-е, доп.: М.: Ваш выбор ЦИРЗ, 1997 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 8).

Струве Н. Осип Мандельштам. London, 1988. То же: Томск: Водолей, 1992.

Черашняя Д И. Этюд о Мандельштаме. Ижевск, 1992.

Broid S. Osip Mandel'stam and his age. Cambridge [Mass.]; London, 1975.

Brown C. Mandelstam. Cambridge: Univ. Press, 1973.

Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983.

Taranovsky K. Essay of Mandel'štam. Cambrige (Mass.); London, 1976.

Прижизненные статьи и рецензии о творчестве О. Э. Мандельштама

Берковский Н. О прозе Мандельштама // Звезда. 1929. № 5; то же в кн.: *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой / Сост., коммент. и библ. *С.И. Тиминой.* М.: Советский писатель, 1989.

Волошин М. Голоса поэтов // Речь. 1917. 4 июня. То же: *Волошин М.* Лики творчества / Изд. подгот. *В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров.* Л.: Наука, 1988.

Груберт В. Черная квадрига // Читатель и писатель. 1928. 18 ноября.

Груздев И. Русская поэзия в 1918–1923 гг. (К эволюции поэтических стилей) // Книга и революция. 1923. № 3 (27).

Гумилев Н. Письмо о русской поэзии // Аполлон. 1916. № 1. То же в кн.: *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии / Сост. *Г.М. Фридлендера*; Коммент. и подгот. текста *Р.Д. Тименчика.* М.: Современник, 1990.

Городецкий С. Музыка и архитектура в поэзии // Речь. 1913. 17 (30) июня. То же в кн.: *Мандельштам О.* Камень. Л.: Наука, 1990.

Друзин В. Проза Мандельштама // Жизнь искусства. 1928. № 41.

Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 2. То же в кн.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика / Отв. ред. *Ю.Д. Левин, Д.С. Лихачев.* Л.: Наука, 1977.

Жирмунский В. На путях к классицизму // Вестник литературы. 1921. № 4/5. То же в кн.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.

Мочульский К. Классицизм в современной поэзии // Современные записки. 1922. № 11.

Полянин А. (С. Парнок). О. Мандельштам. Камень, стихи. Пг., «Гиперборей». 1916 // Северные записки. 1916. № 4/5. То же в кн.: *Мандельштам О.* Камень. Л.: Наука, 1990.

Пунин Н. Tristia // Жизнь искусства. 1922. 17 ноября.

Пяст В. О. Мандельштам. Камень. Стихи. Пг., «Гиперборей». 1916 // День. 1916. № 20.

Шкловский В. Путь к сетке // Литературный критик. 1933. № 5.

Эренбург И. Осип Мандельштам // *Эренбург Э.* Портреты современных поэтов. М.: Первина, 1923.

Статьи и исследования о творчестве О.Э. Мандельштама

Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Аверинцев С.С.* Поэты. М.: Шк. «Языки русской культуры», 1996.

Гаспаров Б.М. Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте («Концерт на вокзале») // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994.

Гаспаров М.Л. Поэт и культура (Три поэтики Осипа Мандельштама // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995.

Гинзбург Л. Поэтика Осипа Мандельштама // *Гинзбург Л.* О старом и новом. Статьи и очерки. Л.: Советский писатель, 1982.

Григорьев А., Петрова Н. Мандельштам на пороге 20-х годов // Russian Literature. 1977. № 5.

Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования / Редколл. *О. Ласунский и др.*; Вступ. ст. *А. Кушнера.* Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990.

Левин Ю. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Материалы к изучению поэзии О. Мандельштама // International journal of slavic linguistics. 1969. № 12.

Левин Ю., Сегал Д., Топоров В., Тименчик Р., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8.

Литературное обозрение. 1991. № 1 (Материалы к 100-летию со дня рождения О. Мандельштама).

Македонов А.В. Пути Осипа Мандельштама и его посох свободы // Русская литература. 1991. № 1.

Мандельштам и античность / Сб. статей под ред. *О.А. Лекманова.* М., 1995 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 7).

Месс-Бейер И. Эзопов язык в поэзии Мандельштама // Russian Literature. 1991. № 29.

Мусатов В. Ранняя лирика Осипа Мандельштама // Известия АН СССР. Сер. литер. и языка. Т. 50. № 3.

Рассадин С. Очень простой Мандельштам. М.: Книжный сад, 1994.

«Отдай меня, Воронеж...»: Сб. докладов. Третьи международные мандельштамовские чтения / Редколл. *О. Ласунский* и др. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1995.

Сегал Д. Память зрения и смысла. Опыт семантической поэтики // Russian Literature. 1974. № 7/8.

Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва,

28–29 декабря 1998). М.: РГГУ, 2001 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 11).

«Сохрани мою речь...» Мандельштамовский сборник / Сост. *П. Нерлер*, *А. Никитаев.* М.: Изд. предприятие «Обновление», 1991.

«Сохрани мою речь». [Публикации. Воспоминания и документы. Статьи. Венок поэту]. Вып. 2 / Сост. *О. Лекманов*, *П. Нерлер.* М.: Книжный сад, 1993 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 4).

«Сохрани мою речь...». Вып. 3. Ч. 1: Публикации. Статьи / Сост. *О. Лекманов, П. Нерлер, М. Соколова, Ю. Фрейдин.* М.: РГГУ, 2000.

«Сохрани мою речь...». Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники / Сост. *О. Лекманов, П. Нерлер, М. Соколова, Ю. Фрейдин.* М.: РГГУ, 2000.

Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы / Отв. ред. *З.С. Паперный.* М.: Наука, 1991.

Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenafly, 1994.

Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама // *Успенский Б А.* Избранные труды. Т. 2. Язык и культура. М.: Шк. «Языки русской культуры», 1996.

Фрейдин Г. Сидя в санях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. 1991. № 1.

Библиография составлена *В.В. Мусатовым*,
дополнена *А.Г. Гачевой*

Михаил Кузмин

Да и что такое «умершие»? Что значит «в прошлом»? *Те, кто некогда мыслили и вершили дела, остались мыслящими и действующими и поныне, ибо все наделенное мощной силой, живет вечно!* Да, конечно, ни один из нас не нашел того, что все мы искали, — *истинного ключа к драгоценному сокровищу жизни, таинственного ключа, поиски которого составляют смысл и ценность существования любого человека.* Кому было дано узреть корону со сверкающим кристаллом? Что мы, искавшие, обрели? Непостижные уму горести и встречу со смертью, хотя и сказано в Писании: *смерть будет побеждена!* Должно быть, *ключ сей покоится на дне бурной реки. Его не достанешь, не сойдя в глубины вод.*

Г. Майринк. «Ангел Западного окна»

В 1907 г. не вполне юный, но начинающий поэт Михаил Кузмин сочинил самому себе эпитафию: «Тридцать лет он жил, пел, смотрел, любил и улыбался»[1]. На надгробном камне надпись лаконична: «*Михаил Кузмин. 1875–1936. Поэт*». А через десять лет после смерти поэта, в печально известном докладе, посвященном журналам «Звезда» и «Ленинград», Жданов произнесет, соотнося имена А. Ахматовой и М. Кузмина: «Это так же удивительно и противоестественно, как если бы кто-либо сейчас стал переиздавать произведения Мережковского, Вячеслава Иванова, Михаила Кузьмина (Так. — *С. К.*), Андрея Белого, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба, Зиновьевой-Аннибал и т. д. и т. п., т. е. всех тех, кого наша передовая общественность и литература всегда считали представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и искусстве»[2]. В 1965 г. Ахматова солидаризируется со своим обидчиком и выступит перед лицом русской эмиграции выразителем всеобщего отношения к поэту в советском обществе: «Волошин, Кузмин, Вячеслав Иванов — все они для нас больше не существуют»[3].

АНТИНОЙ

Михаил Кузмин. Еще в 1905 году такого поэта большая русская культура не знала. В январе 1906 года, пользуясь недавно завязанной на «Вечерах современной музыки» дружбой с «мирискусниками» (В. Нувелем и К. Сомовым), прежде всего в статусе молодого музыканта и композитора, Михаил Кузмин в возрасте 33 лет переступает порог «Башни» Вяч. Иванова. Последующие годы ознаменованы стремительным вхождением в литературу: в 1906 г. в седьмом номере журнала «Весы» публикуются его «Александрийские песни» (в составе 11 стихотворений), а в одиннадцатом номере за тот же год — повесть «Крылья». И если публикация цикла вызвала реакцию лишь в эстетических кругах, то кузминская повесть произвела сильный эффект в самом обществе. Через нее русская публика открывала для себя доселе малоизвестный мир субкультуры (параллельно Л. Зиновьева-Аннибал публикует повесть «Тридцать три урода», где также тема ваяния-воспитания слита с эстетически осмысленным гомоэротизмом). Как писал один из первых исследователей Кузмина В. Марков: «Большинство критиков, особенно журнально-газетных, естественно, обсуждали гомосексуальную тему у Кузмина, не проявляя при этом ни особенной осведомленности, ни вкуса»[4].

А. Лавров и Р. Тименчик в статье «Милые старые миры и грядущий век» так комментируют обвинения в порнографии, брошенные современниками Кузмина в адрес «Крыльев»: «Всякий, кто взялся бы писать о романе без предубеждения, непременно отметил бы предельную сдержанность, с какой писатель разрабатывает волнующую его тему: в книге нет ни одного скабрезного эпизода, никаких натуралистических деталей...»[5]. Действительно, ни одного скабрезного эпизода в романе нет, все они отправлены или в «сферы читательского домысливания» (сюжет с банщиком Федором), или в сферы перцептивности, в сны героя (последний сон Вани Смурова).

Сам же роман представляет достаточно сложную поэтическую структуру. «Художественная природа “Крыльев”, — пишет Н.А. Богомолов, — несмотря на внешнюю их простоту, довольно сложна. С одной стороны, они представляют собою “роман воспитания”, рассказывающий о том, как душа совсем молодого человека, Вани Смурова, старается обрести крылья, найти выход своим неясным еще желаниям. С другой стороны, это философский роман, имеющий своим аналогом не только произведения XVIII века (типа вольтеровских философских повестей или “Ардингелло” В. Хайнзе), но и непосредственно платоновский “Пир”»[6].

Что же так смутило массового читателя начала XX века в поэтике Кузмина? С одной стороны, он, читатель, был вынужден восстанавливать все текстовые лакуны в соответствии с собственным «горизонтом ожидания», а значит не только непосредственно соприкасался с двусмысленными эпизодами текста, но и как бы становился их соавтором. С другой, следует принять во внимание аксиологию кузминского текста. В финале романа Штруп сообщает Ване: «Еще одно усилие, и у Вас вырастут крылья, я их уже

вижу»[7]. «Крылья» (очевидный платоновский сюжет) могут появиться у героя только в случае гомосексуального выбора и продолжения «путешествия» со старшим «наставником». Сам же Кузмин в качестве доминант своего творчества называл «*Грецию, Восток и гомосексуализм*»[8].

Восток, в египетском инварианте, появится в речи героя повести — каноника Мори, обращенной к еще *не преображенному* Ване: «Он (Антиной. — *С.К.*) был родом из Вифинии. И он был пастухом раньше, чем его взял к себе Адриан; он сопровождал императора в его путешествии, во время одного из которых и умер в Египте. Носились смутные слухи, что он сам утопился в Ниле как жертва богам за жизнь своего покровителя <...> Мы встречаем гораздо позднее общины в честь Дианы и Антиноя <...> Члены этих общин — прототипов первых христианских — были из беднейшего класса. Так с течением времени божественность императорского любимца приобретает характер загробного ночного божества, популярного среди бедняков, не получившего распространения как культ Митры, но как одно из сильнейших течений обожествленного человека» (С. 66).

Антиной станет центральным персонажем и мистерии «Александрийских песен». В рецензии на «Александрийские песни» Волошин прямо отождествит автора и героя: «Мне хотелось бы восстановить подробности биографии Кузмина — там, в Александрии, когда он жил своей настоящей жизнью в этой радостной Греции периода упадка»[9]. Под именем Антиноя Кузмин вступит в содружество «Друзей Гафиза», цветным сургучом с его профилем поэт будет запечатывать свои письма. А в дневниках, письмах, литературном творчестве хозяев «башни» такой мифологический инвариант имени поэта функционирует наравне с реальным биографическим.

Сам же Кузмин был дорог Вяч. Иванову как воплотитель «египетской ветви» неоэллинизма. В дневнике Вяч. Иванова (запись от 5 сентября 1909 г.) читаем: «Мы говорили о его (Кузмина. — *С. К.*) *религиозном синкретизме александрийской эпохи* <...> Я советовал ему дать очерк своего религиозного развития или изложить свою profession de foi в проповедях, аллегориях и видениях»[10]. Если исходить из основных положений мифопоэтической концепции поэта, представленной в «Крыльях», то Антиной — последнее воплощение бога Диониса (налицо единство жертвы и жертвователя). Поэтические искания Кузмина внешне вполне соответствуют богостроительным стратегиям Вяч. Иванова: «Раздвоение божества на лики жреческий и жертвенный и отождествление жертвы с божеством, коему она приносится, было исконным и отличительным достоянием дионисийских культов»[11].

Стихотворение «Три раза я видел его лицом к лицу...», сюжет которого связан с мифом об Антиное (см. приведенный выше эпизод из «Крыльев»), появится в цикле «Отрывки» «Александрийских песен». Вселенская мистерия подается здесь с точки зрения стороннего наблюдателя: в мистерии «умирающего и вечно возрождающего бога» ему отведена роль *пророка*: «*Всю ночь я шептал молитвы, / бредил родной Азией, Никомидией, / и голоса ангелов пели: / «Осанна! / Новый бог / дан людям!*»[12]. В образе прекрасного египетского юноши, в котором мерцают черты Диониса, и соедини-

лись для Кузмина «Греция, Восток и гомосексуализм», обозначенные им в качестве слагаемых его собственной поэтики.

Через год после первого появления на башне Кузмин — признанный поэт и мэтр литературы. Он легко располагает к себе «заклятых друзей» Валерия Брюсова и Вяч. Иванова. В записных книжках Александра Блока, не так часто расточавшего похвалы, «Крылья» называются «чудесными»[13]. А после прочтения «Сетей» «трагический тенор эпохи» посылает Кузмину письмо, приветствующее его вступление в большую литературу: «Господи, какой Вы поэт и какая это книга! Я во все влюблен, каждую строку и каждую букву понимаю и долго жму Ваши руки и крепко, милый, милый»[14]. Поэт приходит в литературу в период ее сознательного погружения в пространство Ада (в 1907 г. выходит «Снежная Маска» Блока, «Мелкий бес» Сологуба и пр.). Не случайны слова Волошина: «Но почему же он возник теперь здесь, между нами *в трагической* России, с *лучом эллинской радости...*»[15]. Именно лучами «эллинской радости» пронизаны «Александрийские песни», посвященные теме обретения Бога.

Искание форм выражения божественного, способов служения ему, а не богостроительство — вот что будет принципиально отличать духовные искания Кузмина от стратегий Вяч. Иванова. Кузмин внимателен к традиционным укладам религиозной жизни, он знает цену «старому», «милому» *«быту»,* желает чувствовать его связь с религией. В юности поэт мечтал стать священником. Уже в молодости он будет временно увлечен сначала католицизмом (во время путешествия в Италию), потом старообрядчеством. И в том, и в другом его будет привлекать прежде всего эмоционально-мистическая сторона: «Юша свел меня с каноником Mori. Я не обманывал его, отдавшись сам убаюкивающему католицизму, но форменно я говорил, что как бы я хотел “быть” католиком, но не “стать”. Я бродил по церквам, по его знакомым, к его любовнице, маркизе Espinosi Morodi в именье, читал жития святых, великомучеников, особенно St. Luidgi Gonzago, и был готов сделаться духовным и монахом. *Но письма мамы, поворот души, солнце*, вдруг утром особенно замеченное мною однажды, возобновившиеся припадки истерии, заставили меня попросить маму вытребовать меня телеграммой»[16]. «Быть» — а «не стать». Это определит решительный поворот молодого Кузмина ко «всему русскому», сначала воплощенному в старообрядчестве. Потом эта же ключевая формула самоидентификации поэта мотивирует его отход от раскола. В дневниках поэта эмоционально описаны его пусть нерегулярные, но и не редкие посещения традиционных православных храмов, хотя в 1906 г. Кузмин и констатирует, что «навсегда охладел к *официальному* православию»[17]. В конце жизни, в дневнике 1934 г. он запишет: «Продолжается внутренняя и постоянная полемика с христианством за его интернациональность. По моему, *религия — это такая народная, домашняя, родная, задушевная вещь, что не может быть международной.* Она связана с характером местности, с климатом, с обычаями, цветом волос, могилами. И египетская, и греческая, и персидская, и друиды, всякий по своему хвалит Бога. <...> Потом все обратилось в *чиновничество*, и та-

кие святые, как св. Франциск и св. Игнатий, так это Италия и Испания, а не христианство»[18]. Религиозные поиски поэтом наиболее адекватной формы *служения* становятся, особенно в советские годы, сложно противопоставленными желанию защитить все личное (*«народное, домашнее, родное»*) от внедрения-давления официального, желающего все унифицировать.

Но вернемся к ранней лирике Кузмина. Солнце — глаз — детство — Египет; Солнце — любовь — страдание — один из ее наиболее устойчивых семантических пучков.

В мистерии «Александрийских песен» культу Солнца отведено центральное место. Солнце здесь и знак вечного возвращения («Весною листья меняет тополь, / весной возвращается Адонис / из царства мертвых... / <...> / ты же весною куда уезжаешь, моя радость?»), и alter ego лирического адресата («С тех пор, как я увидел глаза твои, / я стал равнодушен к солнцу: / зачем мне любить его одного, / когда *в твоих глазах их двое*?»). Ю. Степанов в работе «Язык и метод» приводит весьма любопытное наблюдение, которое можно привести здесь в качестве комментария: «Древние знали закон прямолинейного распространения света и закон отражения, но им не было известно устройство глаза. Поэтому простейшим условием для решения задачи об отражении и оказалось для них представление о лучах, исходящих из глаз»[19].

Солнце — интегральный символ мифологических персон, *«страдающих богов»*. В «Александрийских песнях» — это египетские Осирис и Антиной, римский Адонис, греческий Дионис. Голоса их жрецов и жриц, воплощающих «национальные голоса мира», сливаются в эллинистическом пространстве Александрии в божественную мистерию-симфонию. Им всем дано абсолютное, просветленное знание: он (во множестве лиц своих) умер как человек и возродился как бог. Кузмин, в отличие от многих современников, не был очарован ницшеанским *«Бог умер»*, отрицательно относился вообще ко всем «немецким порывам вагнеровского пошиба»[20].

Индивидуально-личное, интимное понимание Кузминым религии приводит уже на уровне поэтики «Александрийских песен» к сложному скрещиванию любовной (в платоническом ключе) и мифологической ветвей сюжета. Обретение Бога неразрывно связано с обретением истинной любви, страдание же и Бога, и возлюбленного воспринимаются телом лирического героя как свое собственное страдание. Ради той, истинной любви герой отказывается от любви телесной:

Уже его белая одежда давно исчезла
и свет от факела, пропал,
а я все стоял не двигаясь и не дыша,
и когда, легши в казарме,
я почувствовал,
что спящий рядом Марций
трогает мою руку обычным движением,
я притворился спящим.

(«Три раза я видел его лицом к лицу...»)

В стихотворении «Наверно в полдень я был зачат...» запечатлена заветная мысль Кузмина: призрачен весь мир, кроме любящего и, значит, находящегося под влиянием Эроса. Эрос избавляет человека от цепи новых рождений — и это является высшей наградой, ибо избавленный от рождений может возвыситься до божественного состояния. Переселение в другие живые существа — наказание, ибо земная жизнь недостойна божественной души. Кузмин оказывается неожиданно близок учениям орфико-пифагорейцев, для которых словоформа «soma» — тело этимологически однокоренная слову «sema» — могила. Вторым способом преодоления «оболочки тела», уже в неоплатонической версии, является исступление и экстаз. Эксплицированной вселенской мистерии предшествует разгул телесного — женского по своей основе (область духа, по обыкновению, считалась «мужским» владением). «Для боговоплощения, — отмечал А.Ф. Лосев, — необходимо тварное бытие, в котором воплощается нетварное божество»[21]. В этом же аспекте решал данную проблему и В.В. Розанов: «Любовь подобна жажде. Она есть жаждание души тела (т. е. души, коей проявлением служит тело)»[22]. Поэтому и у Кузмина циклу «Отрывки», посвященному встрече лирического героя с «новым богом», предшествует цикл «Она»: его героини, юные и зрелые, роскошные и прекрасные, мечтают о своих возлюбленных, жаждут дарить любовь («Хочешь, / я угощу тебя смородиной, не беря руками, / а ты возьмешь губами из губ / красные ягоды / и вместе поцелуи») и смущаются неожиданной близостью («Не знаю, как это случилось: окно было высоко. / Не знаю, как это случилось: / я думала, ему не достать»).

Тема «страдающего бога» интимно близка Кузмину. Его лирический герой со-участвует в мифологической ситуации, и соучастие это идет через со-страдание, вплоть до самоумаления. Любовь и боль здесь сплетены неразрывно. В.В. Розанов недаром писал: «Любовь есть боль. Кто не болеет (о другом), тот не любит (другого)»[23]:

Если бы я был твоим рабом последним,
сидел бы в подземелье
и видел бы раз в год или два года
золотой узор твоих сандалий,
когда ты случайно мимо темниц проходишь,
и стал бы
счастливей всех живущих в Египте.

(«Если б я был древним полководцем...»)

Кузмин был не единственный из представителей культуры Серебряного века, обративших свой взгляд на Египет. Тот же тип отношений («раб у ног господина») описан у Розанова: «Вот египетский рисунок. Это — любовное рабство, а не законодательное рабство, не экономическое рабство. Все подобное — не начиналось, не брезжило в истории. Но суть любви — выразилась»[24].

Солнце в «Александрийских песнях» выступает и как тотемный Символ. В таком значении оно появляется в цикле «Мудрость». Этот цикл пред-

стоит циклу-инициации «Отрывки». Художественное пространство стихотворения «Солнце, солнце, / божественный Ра-Гелиос» за счет большого количества топографических (*Нил, Гелиополь*), мифологических (*Ра-Гелиос*) и этнографических (*бледный писец, киноварь*) примет определяется как египетское. При этом во вселенской мистерии, представленной в «Сетях», участвуют только те египетские боги, которые имеют греко-римский дубликат (Адонис / Дионис, Исида / Киприда). Можно предположить, что подобный принцип удвоения (иногда и утроения) мифологических ролей необходим не только для придания мистерии вселенского (метакультурного) характера, — одновременно он является своего рода залогом «продления настоящего», а, следовательно, преодоления смерти.

«Александрийские песни» надолго станут поэтической эмблемой Кузмина, определившей не только систему читательских ожиданий, но и многие тенденции его собственного творчества, — о религиозном синкретизме и эллинизме Вяч. Иванов все еще беседует с поэтом в 1909 г. В поздних статьях, вошедших в книгу «Условности» (1923), Кузмин так опишет конфликт между читательскими пристрастиями и законами мастерства: «Люди не терпят движения, остановки не допустимы в искусстве. Творчество требует постоянного внутреннего обновления, публика от своих любимцев ждет штампов и перепевов»[25].

Остановки не допустимы. В декабре 1906 г. выходит статья М. Волошина, но облик поэта, запечатленный в ней, действительности уже не соответствует: «Такие лица встречаются часто на эль-фаумских портретах, которые, будучи открыты очень недавно, возбудили такой интерес европейских ученых, дав первые представления о характере физиономий Александрийской эпохи. У Кузмина *такие же* огромные черные глаза, *такая же* гладкая черная борода, резко обрамляющая *бледное восковое лицо*, *такие же* тонкие усы, струящиеся по верхней губе, не закрывая ее» (курсив мой. — *С. К.*)[26]. Но еще осенью того же года Кузмин сбривает бороду и переодевается в европейское платье. «Сбритая борода, сорт духов, ресторан, где Кузмин завтракал, повторяю, — факты первостепенные в его биографии. Такова уж его "женственная" природа: мелочи занимают одинаковое место с важным, иногда большее»[27] — так определил особенность личности Кузмина другой большой поэт Георгий Иванов.

«Лучшие образцы свободы в русской поэзии можно найти у Пушкина, Фета и Кузмина, <...> который, как никто в русской литературе, объединял детскость души и изощренность ума и вкуса. Этим он напоминал Моцарта. <...> Его поэзия светла, проста, легка и в этом смысле лучше всего в 20 веке продолжает пушкинскую линию (в ее обычном понимании)»[28]. Кузмина с Пушкиным роднит интимность лирики, «прекрасная ясность» и весьма разнообразные способы выстраивания отношений с читателем: от прямых апелляций до игр с так называемым «читательским ожиданием». Читатель, только усвоивший «живой анахронизм» (определение Вяч. Иванова) поэта, меньше чем через год столкнулся с циклом «Любовь *этого* лета» («Весы», 1907, № 3), основным принципом которого яв-

ляется фабулизация и нарративность поэтического текста. *Это лето* — пространственно-временная антитеза *того* эллинистического мира, видимый *покров* над невидимой Александрией.

В письме Валерию Брюсову от 19 сентября 1906 г. Кузмин так пояснял авторский принцип циклообразования: «...обращаюсь к Вам с большой просьбою написать Ваше мнение о посылаемом мною ряде стихотворений, *тесно связанных между собою* и которые я бы хотел назвать "Любовь этого лета", если бы это не звучало так некрасиво»[29].

Еще в «Сетях» был опробован принцип соположения в художественном пространстве одной книги стихов реально-бытового и вневременного мифологического плана, создававший ощущение многомерности, многослойности реальности. Затем он будет использован Кузминым при формировании и последующих книг стихов — от «Осенних озер» (1912) до «Форель разбивает лед» (1929).

Уже в двух первых циклах «Сетей» проявится еще один конструктивный принцип кузминской поэтики. Тот, о котором он скажет в предисловии к ахматовскому «Вечеру», — «понимать и любить вещи в их непонятной связи с переживаемыми минутами»[30]. Это — «эмблематизм "вещи"», в поэтическом космосе поэта преобразованный в «эмблематизм словесного ряда».

Эмблематичность поэтики Кузмина была замечена и автором «Петербургских зим» Георгием Ивановым:

«Первое стихотворение его первой книги начиналось строчками, прозвучавшими тогда как откровение:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку...

И редко чье имя произносилось с большим вниманием и надеждой, чем тогда имя Кузмина»[31].

«Откровением» и «первым стихотворением книги "Сети"» автор «Петербургских зим» назвал первое стихотворение цикла «Любовь этого лета». Однако *первым, программным* текстом «Сетей» является стихотворение «Мои предки». Важность метатекстуальных рядов, заданных «Моими предками» в композиционном и тематическом решении книги «Сети», никто из современников не заметил. Не определил его функцию и один из самых тонких исследователей Кузмина В. Марков, увидевший в «Моих предках» только «функцию пролога»: «Книгу обычно отождествляют с первым стихотворением ее первого цикла "Где слог найду...", которое для современников прозвучало "откровением". И это действительно манифест, декларация»[32].

Все-таки «Где слог найду...» — не манифест (манифестом станет статья «О прекрасной ясности», опубликованная в 1910 г. в «Аполлоне») и даже не «программа» (еще одна неосторожное определение В. Маркова, ибо программой «Сетей» все-таки являются «Мои предки»). Стихотворение «Где слог найду...» обозначило ряд эмблем, уже существовавших в «сфере жизни» (*«булка», «шабли во льду»*), позднее в цикле «Прерванная повесть — *«хо-*

лодная котлета», «шапка» и т. п. В кузминском поэтическом космосе *вещь* является неотъемлемой частью бытия, *сигналом существования*, *эмблемой* самого героя. Подобным образом к «вещи» относился Пушкин, не менее Кузмина знавший ей цену и часто, в качестве поэтического приема, метонимически заменявший «вещью» (или атрибутом) героя.

Но одновременная ориентация на эмблематизм и на «готовое слово» в свое время являлась и отличительным признаком барочной культурной парадигмы. Основную константу барочной поэтики обосновал А. Михайлов в работе «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи». Определяя основные содержания такого «смыслового пучка», как слово и образ, он замечал: «...слово, выведенное в свою зрительность, создает, однако, новую ситуацию слова, — оно теперь сопряжено с образом, и образ этот, продолжающий слово, есть вместе с тем и нечто от него отличное, отдельное. <...> Экзегеза уже в самой изобразительной схеме слова: она возвращает слово к его буквальности, т. е. здесь, к его предметному значению, — что есть акт толкования; от этой схемы мысль отправляется затем к слову в его культурно-историческом значении»[33].

Через культурную парадигму барокко можно описать и поэтику «Ракет» (цикл входит в книгу стихов «Сети»). Если в качестве основных доминант культуры барокко мы примем превалирование сигнификационной речи, ориентированной прежде всего на «эффект узнавания» ее читателем, то такими знаками-сигналами, барочными по топологической природе своей, являются в «Ракетах» «сад», «цветник», «гряда».

Топос «сада», актуализированный в «Ракетах», первично апеллирует, преодолевая семантические доминанты «сада небесного», к реальному «саду», в котором встречаются возлюбленные (любопытно, что локусом этой встречи является «фонтан» — очевидный семный двойник «ракет»). Но одновременно этот же «реальный сад» актуализирует культурно-эмоциональные константы «сада небесного», связанные с темой «грехопадения человека», — такие как «предательство», «обман», «лицемерие» и т. п. Наиболее актуальна реализация этих констант при сюжетном решении стихотворений «Разговор», «Кавалер», «В саду».

Именно барокко впервые использовало и предопределило дальнейшую экспансию архитектурных форм в литературу. И прежде всего это выразилось в стремлении авторов придать «ансамблевый характер» как микро-, так и макроконструктам текста. Ю.М. Лотман в исследовании «Типология культуры» охарактеризовал культуру «синтактического типа» (куда, по его типологии, входит барокко) следующим образом: «*Внутренний код* подобной культуры стремится к *музыкально-архитектурному принципу*, что особенно заметно в системе барокко. Интересно, что *стремление строить словесные массы по музыкальному принципу, организуя их как своеобразные симфонии, проявляется в искусстве барокко до возникновения музыкальных симфоний*»[34].

Многие из современников вспоминали кузминскую манеру чтения стихов. Нина Берберова в мемуарной прозе «Курсив мой» определяет ее следующим образом: «Кузмин, с мягкой прядью волос на лбу, читал долго и,

несмотря на маленький недостаток речи, читал прекрасно. *Он сильно пел,* но пение это было тогда чем-то почти обязательным для поэтов. Об этом пении (не Кузмина только) Мережковский говорил мне однажды (в Париже в 1928 году), что “оно идет от Пушкина” — так ему объяснил когда-то Я. Полонский, которого он знал в молодости глубоким стариком. Полонский, видимо, соблюдал традицию и всегда тоже читал напевно, помня людей, слышавших Пушкина и других»[35].

Следующим конструктивным принципом, возводящим кузминскую поэтику к Пушкину, является удвоение текстовой и жизненной реальности. Принцип функционирования фактора биографизма точно и адекватно определила И. Паперно в работе «Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция»: «...сюжет стихотворения или цикла Кузмина часто разворачивается за счет “узнавания” во многих происшествиях одного события; при разработке системы персонажей Кузмин прибегает к приему “удвоения” героя, причем герой обычно связывается с биографическим прототипом (т. е. жизненным двойником)»[36]. Для самого поэта внетекстовая жизненная фабула часто была первична по отношению к собственно текстовым уровням. В письме к Г. Чулкову задается вопросом: «Посылаю Вам, как и обещал, “Прерванную повесть”, но мне думается, что

1) может быть неудобным два изложения одного и того же происшествия, как бы освещающие одно-другое;

2) может быть неудобным для сборника такое нарушение равновесия, что моих будет и повесть, и ряд стихотворений»[37].

Самыми узнаваемыми «пропушкинскими» ходами в поэзии Кузмина можно считать «прекрасную ясность», интимность и одновременно игровую структуру отношений как с читателем, внутренним и внешним, так и с адресатом поэтических и прозаических единств.

> Приходите завтра, приходите с Сапуновым, —
> Милый друг, каждый раз Вы мне кажетесь новым!
> («Прерванная повесть», 1906—1907)

При введении в поэтический текст конкретной фигуры «своего круга» (Сапунов), Кузмин не мог не знать традиции «Евгения Онегина», в котором Пушкин впервые в русской литературе ввел персонажей также «своего круга» в художественный текст по принципу «удвоения реальности». Подобная стратегия коммуникативной неопределенности, стимулирующая художественное воображение читателя, является жестким провокатором, порождающим семантический пучок: «отрицание», «негативность», «пустые места»[38]. В результате контакта *текст — читатель,* последний, конечно, «проясняет» и конкретизирует эти «пустые места». Но в пушкинском случае («В Talon помчался: он уверен / Что там уж ждет его Каверин») «близкий читатель» синтагматизируется в живое пространство текста, он — наблюдатель, соучастник. Наблюдатель чего? — Дружеской пирушки героя с персонажем хоть и «своего» круга, но в публичном, отнюдь не интимном

месте: «вошел и пробка в потолок» — позитивное чувство и позитивное переживание. В кузминском варианте читатель невольно становится соучастником интимной жизни автора (да еще нетрадиционно окрашенной), причем призывает его поэт не просто в собственное жилище, но и предлагает ему *заглянуть под альков.*

Еще одной заветной, явно пушкинской, мечтой Кузмина, станет создание «романа в стихах». Если детальнее рассмотреть жесткую сюжетизацию цикла «Любовь этого лета», то следы этой стратегии Кузмина можно заметить уже в «Сетях». В третью книгу стихов «Глиняные голубки» включен «неоконченный роман в отрывках» «Новый Ролла» (1908–1910). Но только в первом цикле книги 1929 г. («Форель разбивает лед») Кузмин все-таки достигает частичной реализации задуманного. Представляется интересным сравнить финал цикла Кузмина с «позой автора» в финале 1-й главы «Евгения Онегина»:

а) эмоциональная поза автора:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.

<...>

Я все грущу, но слез уж нет,
И, скоро, скоро бури след
В душе моей совсем утихнет.
(А.С. Пушкин. «Евгений Онегин»)

А вот, что получилось! Видно, я
И не влюблен, да и отяжелел.
(М. Кузмин. «Форель разбивает лед»)

б) константа поэтического творчества:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.
(А.С. Пушкин. «Евгений Онегин»)

А знаете? Ведь я хотел сначала
Двенадцать месяцев изобразить
И каждому придумать назначенье

В кругу занятий легких и влюбленных.
А вот, что получилось.
(М. Кузмин. «Форель разбивает лед»)

Пушкинской доминанты предлагал Кузмин держаться и в прозе. В статье «О прекрасной ясности» (1910) он писал: «Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и особенно художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что *творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники*»[39]. И через несколько страниц нашептывал интимно, в качестве сакрального, тайного знания почти пушкинское пожелание молодым прозаикам: «Любимому же другу на ухо сказал бы: “Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветлился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: *в рассказе пусть рассказывается*, в *драме пусть действуют*, *лирику сохраните для стихов*, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, — и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности, которую назвал бы я “*кларизмом*”»[40].

В дневнике 1934 года Кузмин четко противопоставит «веселые» 1906–1908 годы — «тупым» 1911–1912 годам. «Провал» поэтических сборников Кузмина 1910-х гг. заметен и самому неискушенному читателю. Сложно не согласиться с мнением Н.А. Богомолова: «В облике Кузмина сочетается несочетаемое; явственно чувствуемое очарование возникает почти без видимых причин, как бы вступая в противоречие со всей внешностью. И сходное впечатление нередко складывается, когда том за томом перечитываешь его литературное наследие, постоянно натыкаясь на раздражающие, а то и вовсе пустые места, обыденные, ничего не говорящие сердцу стихотворения, а то и попросту на очевидную халтуру... Но вдруг проскальзывает нечто, с трудом определимое словами, — и все окружающее освещается резким и отчетливым светом большого искусства»[41]. Действительно, кризис, наиболее отчетливо проявившийся после разрыва с ивановским кругом, усиливался. И после «Сетей» (1908) стихотворения, входящие в поэтические книги Кузмина вплоть до 1916 г., эстетически неровны. Но трезвая оценка собственного творчества, саморефлексия всегда были свойственны поэту. Так, «Осенним озерам» Кузмин в 1931 г. с натяжкой поставит оценку «4» (после «пятерки» «Сетям»), «Глиняные же голубки» заслуживают, с точки зрения самого поэта, не больше двойки. Значимые для самого поэта изменения начнут происходить лишь с 1916 г.

«СТАРЫЙ КАЛИОСТРО»

Анна Ахматова, поздние «Заметки» к «Поэме без героя»: «Больше всего будут спрашивать, кто “Владыка Мрака” (про Верстовой Столб уже спрашивали), т. е. попросту черт. Он же в “Решке”: “Сам изящнейший Сатана”. Мне не очень хочется говорить об этом, но для тех, кто знает всю историю 1913 г., — это не тайна. Скажу только, что он, вероятно, родился в рубашке, он один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять,

что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы бы стали дыбом»[42].

Открываем «Поэму без героя», указанную Ахматовой «Решку»:

Не отбиться от рухляди пестрой.
Это старый чудит Калиостро —
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она[43].

Нет необходимости доказывать прототипичность Михаила Кузмина по отношению и к «маске без лица и названия», и к ахматовской «Заметке». И в кузминоведении, и в ахматоведении — это уже аксиома. Р. Тименчик в 1984 г. в статье «Рижский эпизод в “Поэме без героя” Анны Ахматовой»[44] убедительно доказал связь образа Кузмина с обозначенным нами героем поэмы, в другой работе «Ахматова и Кузмин» (совместная статья Р. Тименчика, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян)[45] были рассмотрены сложные взаимоотношения поэтов и указана генетическая связь ахматовской поэмы с кузминской «Форелью...». Петербургский искусствовед В. Петров оставит нам один из последних словесных портретов Михаила Кузмина 1930-х годов, а воспоминания о поэте будут названы: «Калиостро: воспоминания и размышления о Михаиле Кузмине»[46], возможно, не без влияния ахматовской интерпретации.

Стоит отметить, что легкости возникновения подобного инварианта персонального мифа поэта вполне способствовала уже упоминаемая нами рецензия Волошина на «Александрийские песни» Кузмина, которая начинается так: «Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: “Скажите откровенно, сколько Вам лет?” — но не решаешься, боясь получить в ответ: “Две тысячи”», а заканчивается «(он. — *С.К.*) ласково смотрит на нас своими жуткими огромными глазами, усталыми от тысячелетий»[47]. Здесь Волошин поэтически перерабатывает рефлексию Вяч. Иванова о вечно умирающем и вечно возрождающемся, известном под тысячами имен, боге Дионисе. Подыгрывает он и формирующемуся в тот момент персональному мифу Кузмина — нового Антиноя.

Но в таком «портрете» Кузмина уже предчувствуются черты и более поздней по своему происхождению маски: Алессандро Иосифа Джузеппе Бальзамо Калиостро. Маски, созданной в поэтической лаборатории самого поэта. Возможного нового имени перевоплотившегося Диониса — Адониса — Антиноя Волошин не называет, зато точно указывает будущее место «перерождения» «египетской мумии» — «Италию XVIII века»[48]. Некий потенциал перерождения чувствовал и сам поэт. Сбрив бороду и переодевшись в европейский костюм (сентябрь 1906), Кузмин фиксирует в своем дневнике впечатление от собственного отражения — двойника в магазинном зеркале: «Я увидел господина с черными глазами за золотым пенсне, с бритым подпудренным подбородком, свежим, не раскисшим, а сухова-

тым ртом, с какой-то скрытой подозрительностью, лицо, которое что-то таит и скрывает, *идеальный аскетизм* или *порочность*, *новое учение* или *шарлатанство*»[49].

В 1916 г. с подзаголовком «Из книги жизнеописаний "Новый Плутарх"» свет увидел роман «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» — единственный завершенный Кузминым опыт из серии романизированных биографий «Новый Плутарх»[50] (кроме жизнеописания Калиостро, было напечатано еще начало романа о Вергилии — в 1923 г.). Непосредственно перед публикацией романа о Калиостро, в 1915 г. свет увидел роман «Плавающие-путешествующие», в котором посвященный читатель начала XX в. мог увидеть много отражений реальных событий петербургской литературно-художественной жизни 1913 года. Параллельное функционирование сходных сюжетов в дневнике поэта и в многочисленных поэтических и прозаических текстах типично для открытой творческой лаборатории поэта, что внешне соответствовало и духу мифотворчества ивановской «башни», и жизнетворческим стратегиям постсимволизма.

1916 — это и год выхода Кузмина из явно затянувшегося творческого кризиса. Кризиса, усиливавшегося после охлаждения отношений сначала с кругом Вяч. Иванова, потом с гумилевским окружением. А в 1914 г. он, наконец, съезжает с квартиры скандально известной Евдокии Нагродской. «Динамика», «движение» — вот основное кредо поэта, начиная именно с 1916 г. Он прощается со своим «некроморфным мифом» (определение Глеба Морева) — Антиноем. Но посвященный читатель может увидеть в тексте культурные координаты нового, только формирующегося, персонального мифа поэта.

Общая канва *путешествия* «Калиостро» соответствует историческим данным, популяризировавшимся во множестве брошюр, монографий, статей в русской прессе рубежа веков, равно как и в литературных источниках. Однако если во всех известных интерпретациях Калиостро изначально выступает в роли шарлатана и авантюриста, то у Кузмина в подобном обличье он появляется лишь в Петербурге. Жена Калиостро Лоренца в литературных источниках единодушно интерпретируется как жертва; у Кузмина она выступает в роли *музы* «мага и чародея»: в начале романа — светлой, в конце — темной. Целый ряд сцен явно сочинен поэтом. В отличие от романа Кузмина, в источниках с разной степенью подробности объясняется суть египетской ветви франк-масонства, создателем которой был Калиостро[51]. Таким образом, при внешнем соблюдении биографической канвы Кузмин кардинально меняет образ знаменитого авантюриста XVIII века. В биографии Калиостро посвященный читатель начала XX века мог увидеть отражение чего-то другого (от проекций раннего творчества самого поэта до сцен из литературного быта символистского круга)[52].

В романе дважды появится герой, являющий собой еще одну проекцию Антиноя. Он предстанет в виде «призрака», «Вожатого», если угодно Ангела-хранителя (агиографический оттенок романа очевиден и не нуждается в особом комментировании). «Молодой человек», «незнакомец» в начале романа появляется на фоне знакового для Кузмина хронотопа — «розо-

вого[53] дома»: «Он (дом. — *С. К.*) был очень красив, в четыре этажа, выкрашенный *в розовую краску;* на крыше стояли гипсовые вазы, вероятно, чтобы потом сажать туда вьющиеся цветы» и «лицо его было прекрасно» (С. 566). *«Розовый дом»* — важный элемент идиллического городского пейзажа 1907 г., пространства *мечты*. Часто — несбыточной. Он зафиксирован и в «Прерванной повести», и в Дневнике как *«розовый дом с голубыми воротами»*. Поцелуем закончится как стихотворение «Мечты о Москве», так и первое свидание с незнакомцем Иосифа Бальзамо.

При первой же встрече будущий граф Калиостро открывает природу красоты Незнакомца: «У соседнего дома стоял высокий молодой человек в сером плаще и внимательно смотрел на Иосифа. Сам мальчик не понимал, что заставило его подойти к незнакомцу и почтительно приподнять треуголку. Тот улыбнулся, но *продолжал молчать* и не двигался <...> Лицо *его было прекрасно,* и мальчик как бы впервые понял, что есть лица обыкновенные, уродливые и красивые» (С. 567). Ср: «Волшебством показалась мне его красота / и его молчанье в пустом покое / полднем» («Александрийские песни»).

Второе «свидание» Иосифа Бальзамо со своим «Вожатым» случится практически в конце романа. И именно в нем максимально отразится мистериальный психоэмоциональный комплекс лирического героя стихотворения Кузмина «Три раза я его видел лицом к лицу...». Ср.: «*Вокруг* гостя странно *зареяло какое-то неопределенное сияние*, предчувствие света, воздух сделался легче и теплее» («Граф Калиостро») — «Он был бледен, / но мне казалось, / что *комната осветилась / не факелом, а его ликом*» («Александрийские песни», далее «А. П.»); «Калиостро не нужно было вглядываться, он *сразу узнал того незнакомца своего детства*, — того человека с прекрасным лицом, и даже не удивился, видя его совершенно неизменным» — «...и кажется мне, что *я видел это в раннем детстве*, / хотя и старше тебя я многим» («А. П.»). Наконец, можно заметить сходство эмоциональных реакций героев, что подтверждается и неожиданной ритмической близостью (языка прозы и поэзии). Ср.: «Калиостро долго стоял смущенный, расстроганный, не замечая, как по толстым щекам его текут слезы» (С. 615). — «А я стоял, ничего не видя, / и не слыша, как слезы, забытые с детства, / текли по щекам» («А. П.»).

Не случайным кажется еще одно, уже не текстовое, а биографическое совпадение. В романе Кузмин фиксирует читательское внимание на возрасте вступления графа в «магическую деятельность»: «Калиостро минуло *тридцать три года*. Он придавал большое значение этому обстоятельству, думая, что это — время его выступления на историческую арену, и считая жизнь до этого года лишь за подготовку, да и то, может быть, недостаточную, к этому шагу» (С. 577). Михаил Кузмин родился в октябре 1872 г., впервые он появляется на «башне» Вяч. Иванова в январе 1906 г., тогда же начинается его активная поэтическая карьера. Ему также едва минуло 33 года. И поэт, и Калиостро знают собственные эликсиры омоложения: «Действительно, граф был очень моложав и в свои 33 года казался 22-х летним юношей» (С. 577). Для Кузмина поэтическим способом омоложе-

ния является создание литературного двойника — Антиноя, прекрасного вечно молодого юноши времен египетского эллинизма. Кроме того, в автобиографиях поэт будет намеренно сдвигать год своего рождения (вместо реального 1872 появляется 1875 и даже 1877).

Известно, что детство, юность и молодость поэта прошли в немногочисленных, но очень интенсивных, с точки зрения личных и культурных переживаний, странствиях. Это и переезды внутри России: Ярославль, Саратов, Петербург. И путешествия молодого Кузмина на Восток (поездка в Египет, 1895) и в Европу (Италия, 1897). Многие «остановки» Калиостро: Рим, Митава, Петербург — пространства, освоенные самим поэтом. Любопытна Митава: события, произошедшие в ней, играют значительную роль в сюжете романа. В бывшей «столице» «магическое благочестие» графа достигает своей кульминации. Сюда перед Петербургом прибывает Калиостро «в самом конце февраля 1779 года» <...> и останавливается со своей спутницей Лоренцей «...в гостинице на базарной площади» (С. 588). Здесь кузминский герой переживет почти любовное увлечение Анной Шарлоттой, преодолевая которое, поможет девушке соединиться с бароном фон Бирером: «Калиостро зааплодировал, проворчав: “Браво свату”, и толкал барона, чтобы тот скорее целовал руку у будущей тещи» (С. 598)[54].

Для биографического автора Митава — не пустой звук. Не проходное пространство она и для посвященного читателя. Повторим известный пассаж Ахматовой: «Для тех, кто знает всю историю 1913 года, — это не тайна». В 1912 г. Кузмин посетит Митаву и оставит запись в дневнике: «Были в Митаве, в гостинице, где останавливались Карамзин, Казанова и Калиостро, с чудной мебелью, старый дом»[55]. Тем, «кто знает всю историю...», известно, что спутником поэта был «драгунский Пьеро» — Вс. Князев, с которым в сентябре этого же года они расстанутся. Следующей визит в Курляндию осуществит О. Глебова-Судейкина (еще один будущий прототип ахматовской поэмы), 29 марта 1913 г. в Риге Князев покончит жизнь самоубийством.

При введении атрибутирующих знаков курляндского сюжета Кузмин не создает собственный митавский код (по аналогии с «Плавающими-путешествующими», где образ Риги автореминисцентен по отношению к стихотворению «Счастливый сон ли сладко снится...»). Но поэтическим кодом, формирующим митавское пространство, можно считать стихотворение Вс. Князева 1912 г., написанное во время их совместного путешествия:

Вот в новом городе...
Все ново...
Привез извозчик без резин
К гостинице, где Казанова
Когда-то жил и Карамзин,
И где кудесник Калиостро
Своих волшебств оставил след.
Идем по лестнице... Так остро
Очарованье давних лет.

Все кресла, зеркала, комоды
И рамы старые картин
Еще хранят восторги оды
И трели милых клавесин.
Свечей тяжелые шандалы
Стоят на шифоньере в ряд[56].

Не рассматривая вопрос о качестве князевских стихов, в данном тексте без труда можно увидеть основные константы как поэзии *старшего друга*, так и митавского пространства романа — это и «очарованье милых вещей», и «волшебства Калиостро», и архаичность провинциальной жизни. В поэтической логике романа Калиостро соединяет руки возлюбленных, одна из которых — его *возможная любовь*, явившаяся герою на кладбище *«в сером плаще»* (С. 595) — как у «Вожатого» из первого свидания.

В кузминоведении существует устойчивое мнение о хаотичности передвижений графа. Но логика в перемещении героя есть, и это логика поэтическая: герой движется от рождения к собственной смерти, от обретения дара — к потере его, из Палермо — в эсхатологический Петербург. «Призрачный свет — самое подходящее освещение для призрачного плоского города, где полные воды Невы и каналов, широкие перспективы улиц, как реки, ровная зелень стриженых садов, низкое стеклянное небо и всегда чувствуемая близость болотного неподвижного моря — все заставляет бояться, что вот пробьют часы, петух закричит, — и все: и город, и река, и белоглазые люди исчезнут и обратятся в ровное водяное пространство, отражая желтизну ночного стеклянного неба» (С. 600), — таким увидел Петербург заезжий лжеграф. Призрачный Петербург — кривое водное зеркало текста, отразившись в котором события, пространства и герои обратятся в свою противоположность. Величественный карнавал юности героя превратится в страсбургскую безобразную драку, мальчиком Джузеппе уходит жить при монастыре, в финале романа мальчики, на Рождество ходящие с вертепом, откажутся войти в дом Калиостро: «Мы к еретикам и жидам[57] не ходим. Вы проклятые. Для вас Христос не родился» (С. 630).

Уже в первой петербургской сцене читатель наблюдает мутацию, муки перевоплощения героя предстают в комически-пародийном ключе: «Новый учитель не понравился молодому офицеру. Расстегнутый ворот домашнего платья, красное толстое лицо, сверкающие глаза, перстни с огромными (барону показались фальшивыми) камнями, быстрые движения, ломаный полуфранцузский, полуитальянский язык, напыщенные обороты речи, властное обращение — все заставляло его думать, что он видит перед собою зазнавшегося шарлатана» (С. 601)[58]. «Шарлатан», «полуфранцузский, полуитальянский язык». Так в пространстве призрачного города граф Калиостро на глазах изумленного барона Гейкинга обращается в своего более узнаваемого в постпушкинской России двойника — графа Сен-Жермена[59].

Непосредственной точкой «обратимости сюжета»[60] является сцена «лечебного купания» графа с местным бесноватым Васькой Желугиным: «У графа были заготовлены две лодки. В одну он сел с больным, который

не хотел ни за что одеваться <...> в другой поместились слуги для ожидаемого графом случая. Доехав до середины Невы, Калиостро вдруг схватил бесноватого и хотел бросить в воду, зная, что неожиданный испуг и купанье приносят пользу при подобных болезнях, но Василий Желугин оказался очень сильным и достаточно сообразительным. Он так крепко вцепился в своего спасителя, *что они вместе бухнули в Неву. Калиостро кое-как освободился от цепких рук безумного* и *выплыл, отдуваясь*, а Желугина выловили баграми, посадили в другую лодку и укутали шубой. Гребцы изо всей силы загребли к берегу, где уже собралась целая толпа, глазевшая на странное зрелище» (С. 606).

Чего добивается граф? Отказа Васьки Желугина от своего самопровозглашенного сакрального статуса, обращения «бога Саваофа в человека». И проход через реку (смерть и возрождение), и массовый характер действа (на берегу весь персонифицированный русский XVIII век: императрица, Потемкин, Лоренца, исцеленные Калиостро больные, зеваки) — все это необходимые условия не только для творения нового мифа, но и для его разрушения.

От своего самозванного статуса Васька действительно отказывается:

«— Какой сердитый, вот так сердитый! Чего же сердиться-то? Я не бог, не бог, не бог, ей-Богу, не бог. Я Васька Желугин, вот кто я такой! А вы и не знали.

— А это кто? — спросил граф на берегу, указывая на родителей Желугина.

— Папаша и мамаша! — ответил тот, ухмыляясь» (С. 606).

Для самого Кузмина такой пространственно-сюжетный комплекс (лодка — плаванье — купание) связан с сильнейшим психоэмоциональным переживанием, прежде всего с переживанием собственной физической смерти. Напомним (по дневнику) события 14 июня 1912 г.: «Поехали в “Собаку”, где были Пронин и Цыбульская. <...> В Териоках сыро и мрачно. <...> Наконец *пришел Сапунов и стал сердиться и ссориться*. Решили поехать кататься. Насилу достали лодку. Море — как молоко. Было неплохо, но, когда я менялся местами с княжной, она свалилась, я за нею и все в воду. *Погружаясь, я думал: “Неужели это смерть?”* Выплыли со стонами. Кричать начали не тотчас. Сапунов говорит: “Я плавать-то не умею”, уцепился за Яковлеву, стянул ее, и *опять лодка перевернулась*, тут Сапунов потонул, *лодка кувыркалась раз 6*. Крик, отчаяние от смерти Сапунова, крики принцессы и Яковлевой — ужас, ужас»[61].

«Неужели это смерть?»... Тема смерти у Кузмина — одна из самых устойчивых. И — сквозных: в лирике, прозе, литературно-критических статьях, дневнике. Смерть как порог, смерть как покров над истиной, смерть как предел запредельных стремлений человека. И только знание о ней способствует интенсификации жизни, просветляет и наполняет ее смыслом. Кажется, из этого источника переживания рождается то свойство поэтики Кузмина, которое современники называли «просветленным фатализмом»: «Солнце, солнце! Как я люблю все это! И книги, и старые миры, и грядущий век. И как жалко все это покинуть»[62]. В ноябре 1906 г. в дневнике

поэта появляется запись разговора с Сергеем Судейкиным: «Считает (Судейкин. — *С. К.*), что *любившие его гибнут неизбежно*, но через третье лицо. *Указывал на гибнущих, называя по именам. Мне предсказывал гибель через 5 лет.* Говорил, что мы оба несем зло и яд, что это общее, связывающее нас»[63]. *Через пять лет*, в июне 1912 г., вместо поэта погибнет художник, вместо Кузмина — Сапунов. В 1913 г., отвечая на анкету «О жутком и мистическом» («Синий журнал»), поэт выдавил из себя только одну фразу: «Как я тонул в Териоках с Сапуновым»[64].

В романе о Калиостро при пересечении берега (традиционной границы мертвого — живого) статус графа как всемогущего мага, пророка, целителя дезавуируется: характерно, что при этом от своего божественного статуса отказывается непосредственно не граф Калиостро, а его герой-коагенс Васька Желугин. Императрица не признает вышедшего из воды, «обновленного» графа: «Что это, граф, я слышала вздор какой-то. Думаю, что враки. Ведь ты же полковник испанской службы, а Нормандес уверяет, что нет у него в списках полковника Калиостро» (С. 607). И юродивый коллежский асессор наделяет графа новым именем: «Разумейте языцы! — гнусаво и очень громко возгласил асессор и ударил себя в грудь. — Целитель и спаситель, *граф Калоша,* благодетель! — он тянулся поцеловать у Калиостро руку, жена его тянула за полу, ваточный картуз свалился, а за ним растянулся и сам асессор» (С. 607). Не беря во внимание явный театрально-карнавально-буффонадный характер нового посвящения Калиостро, отметим, что дальнейший путь графа — обыгрывание известного фразеологизма, связанного с *новым именем.*

Прибывший в Петербург оккультно-масонский «святой» уезжает, потеряв божественный дар. После Петербурга он — шарлатан и авантюрист с внезапно прорезавшимся доселе не обозначенным *«полуфранцузским»*[65]. В культурной среде Серебряного века репутацией Сен-Жермена обладал Вяч. Иванов. Именно в таком духе о нем отзывалась Ахматова. Для самого поэта Вяч. Иванов — образец «масона»: «Вяч. Иванов был масоном. Узнал я это случайно. Масоны меня всегда интересовали, и по Моцарту, и как тайное общество, и как организация (может быть, это самое главное), где жизнь строится без ориентации на женщину, как в войсках, закрытых учебных заведениях и монастырях»[66].

В Париже[67] Калиостро организует особый вид масонской ложи, в которой посвященный читатель начала XX века мог уловить некоторые черты «башни» Вяч. Иванова: «Наконец весь Париж, светский, газетный, масонский, уличный, придворный, разинул рот от изумления и смеха: граф основал женскую ложу *"Изида"* и мастером выбрал графиню Лоренцу (жена Калиостро. — *С. К.*). Туманные и высокопарные объяснения Калиостро о значении женщин в общей регенерации духа еще более смешили не только остряков, особенно, когда вспоминали, какой рой пустых хохотушек, старых дев, авантюристок и своден ринулись в открытые двери этого святилища. Появились памфлеты, стишки и брошюры, где "Изиду" сравнивали чуть не с публичным домом, а Калиостро изображался в виде султана среди своих жен. Особенно смущало одних и веселило других, что после се-

ансов, на которых присутствовал и Калиостро, все переходили в соседнюю залу, где были накрыты столы, ждали кавалеры и запросто ужинали, танцевали и пели куплеты» (С. 623).

Общественный резонанс оригинальной ложи Лоренцы совпадает с газетно-журнальным воплощением ивановской «башни». Так, О. Кушлина отмечает: «яркое культурное явление породило много слухов и пересудов. Не только рискованные сюжеты повестей и рассказов Зиновьевой-Аннибал и необычная, намеренно утяжеленная поэтика Вяч. Иванова (А. Белый называл слова в его стихах "булыжниками") вызывали насмешливые отклики критики. Но и сам "дионисийский театр жизни" легко становился предметом язвительной и злой карикатуры»[68].

Кузминский дневник фиксирует неоднозначное, переменчивое отношение поэта к обитателям Башни. Кузмин — один из тех сначала гостей[69], потом обитателей *строительной площадки нового мифа*, кто позволял себе вступать в открытую полемику-противостояние с «председателем ордена мифотворцев»[70] — Вяч. Ивановым. Конфликт усилился в конце Башни, когда *«султан»* действительно запутался в своих женах: «А Вера Шварсалон (дочь покойной Зиновьевой-Аннибалл, падчерица Вяч. Иванова. — *С. К.*), заведя меня в комнату, объявила, что беременна от Вячеслава, а влюблена в меня, что в этом виновата Анна Рудольфовна, объявившая, что это "воля Лидии". Предлагала мне фиктивно жениться на ней, и все будет по-старому, что я и так для них как родной. *Я как-то не очень на это пошел*»[71].

Еще более сложные отношения связывали поэта с местным башенным «калиостро» — штейнерианкой и оккультисткой Анной Рудольфовной Минцловой, отношение к которой менялось стремительно: от изначальной абсолютной веры в местную чародейку (как минимум, Anna Rudolff владела гипнозом) — до неприкрытой обоюдной неприязни. В напряженной атмосфере заката *башни* Кузмин один из немногих, кто выражает внутренний протест против сомнительного двоевластия[72]. Он противостоит, потому что в его картине мира персональная свобода, *его* свобода: телесная, духовная, поэтическая[73] — абсолютная ценность. Кузмин не может быть в иерархии, болезненно воспринимая даже намек на возможность манипулирования. *«Шарлатанство»*, отказ Калиостро от своего высокого предназначения, поиск «простого пути» карается, как карается отказ поэта от поэзии (по Кузмину — тупик «синтетического символизма» Вяч. Иванова).

В книге «Знаменитые авантюристы XVIII века» (1899) создание Калиостро собственной масонской ложи (*египетской*, что важно в контексте ранних увлечений поэта) сразу же после вступления во франкмасонство объясняется органически обусловленным нежеланием Калиостро подниматься по иерархической лестнице: от низших ступеней (полное смиренное подчинение — незнание) — к верхним, воплощающим абсолютное знание и просветление. В случае создания собственной ложи, ее творец становился председателем, Великим Кофтой.

Близкое к Лоренце определение, в свою очередь, получит и первая жена Вяч. Иванова в дневнике поэта: «Лидия Зиновьева. "Аннибал" прибавлено

для затейливости, едва ли не самозванка»[74]. Заметим, Лоренца, в отличие от Калиостро, с самого начала повести представлена «самозванкой» и «авантюристкой»[75]. Жизненным образцом женской масонской ложи, который не мог не вспомнить Кузмин, мог послужить и кружок Диотимы (*башенное* имя Зиновьевой). Так, он представлен в воспоминаниях Надежды Чулковой, жены известного писателя и приятеля Михаила Кузмина: «Вяч. Иванов называл свои собрания Symposion по примеру и в подражание “Пира” Платона. Устраивались еще и другие собрания, более интимных и более близких друзей, — на них не приглашались женщины. В противовес этим собраниям Лидия Дмитриевна собирала по вторникам своих друзей-женщин и назвала эти собрания Фиас»[76].

Что такое граф Калиостро для Кузмина 1916 года? — Это персонифицированная метафора поэтического творчества. Да и сам путь графа так напоминает путь поэта: обретение дара — чудесные творения — ужас его утраты: «Но теперь Калиостро был не тот. Он пробовал в тюрьме и напрягать волю, и говорить заклинанья, и кричать от желанья. Только стуки слышались в сырой стене, да проносились лиловатые искры. Тогда он бросался на пол и кусал палец, чтобы не выть от досады и боли. <...> А ведь *у него был путь, была миссия*. Ведь не в том смысл его жизни, чтобы дать пример школьникам или исцелить несколько тысяч больных. Но если б он даже умалился до разума дитяти, что бы было? Разве он может мыслить как ребенок, *разве напрасно даны были разум и сила и свободная (увы!) воля*» (С. 632)[77]. В каком-то смысле, написание романизированной биографии Калиостро с усилением болевого элемента в финале выполнило и по отношению к самому создателю текста терапевтическую функцию. Поэт, своей рукой описавший отказ от миссии, отречение мага и чародея, и, следовательно, гибель дара, — в логике собственного письма преодолел и свой кризис.

Он словно вспомнил, что поэзия — это чудо, пушкинский *магический кристалл*. Поэзия — преодоление смерти. Поэт, «скороход истории», понимает, что «искусство всегда было, есть и будет, должно быть впереди истории и жизни. В этом его прирожденная революционность и его смысл. Никакого “отражения жизни”, никакого обоза, где плетутся слепые певцы, никакого “момента”. Оно — ясновидящее, бунтовское, всегда о будущем, часто ведущее жизнь, но, конечно, уж постоянно смотрящее вперед, а не по сторонам, пророк, а не попугай»[78] — так в духе Пушкина определит смену эстетических координат своего творчества в 1923 г. сам поэт. «Нет ни прошлого, ни будущего», «проявление творчества, как любви и жизни, неразрывно сопряжено с движением»[79] — это уже доктрина 1924 года.

Движение — то, что отличает авантюрный сюжет. Настоящий герой-авантюрист, в поэтической логике Кузмина, демонстрирует свободолюбие, истинную полноту и многогранность бытия. Те же качества проявляет лирический герой стихотворения «Надпись на книге» (1909), «влюбленный завсегдатай» времен Манон Леско, стремящийся обыграть время: он преодолевает родной для авантюрного героя XVIII век, «век исчезнувших забав», универсализируя не только время, но и пространство.

«Всегда о будущем»... — туда должно быть направлено искусство в логике Кузмина-критика. То «будущее», мечта о котором насыщает каждый момент сегодняшнего существования героя. Сквозь «невиданный кристалл» (книга стихов «Новый Гуль», 1924) уже в поэтической форме Кузмин, наконец, оформит свой обновленный образ без «мушек и париков»:

Античность надо позабыть
Тому, кто вздумал Вас любить,
И отказаться я готов
От мушек и от париков.
Ретроспективный реквизит
Ненужной ветошью лежит,
Сегодняшний, крылатый час
Смеется из звенящих глаз,
А в глубине, не искривлен,
Двойник мой верно прикреплен.

«МЕНШИКОВ В БЕРЕЗОВЕ»

«Эпрбуирт» — такую аббревиатуру, расшифровывающуюся как «это предоставляется разгадывать более удачливым и расторопным толкователям» придумал, описывая творчество поэта 1920-х годов, В. Марков. Как отмечает Н. Богомолов, «дело здесь даже не в объеме и изысканности знаний о Кузмине, но и в том, что для него не существовало принципиальной разницы между литературой "высокой" и "низкой", расстояние между "стихами и "сором" (по известной ахматовской формуле) было самым минимальным. С такой же легкостью, как в его стихи входило "житейское", в них попадали и события политической повседневности, и обрывки услышанных мелодий, и мимолетные уличные разговоры, и прочитанное в каком-нибудь "Синем журнале" или "Аргусе"»[80].

Сюда же можно добавить гностические, алхимические, розенкрейцерские и масонские сочинения, и, наконец, разнообразную литературу. Русскую современную — в 1920-е гг. Кузмин на уровне экспериментов, прежде всего с поэтической формой, совпадает с футуризмом («Эхо», некоторые тексты «Парабол» и «Нездешних вечеров»). Владимиру Маяковскому посвящена ода «Враждебное море» (1917). Но одновременно с увлечением новациями футуристов — неизменен, еще более вычерчен и любим Пушкин: *«И наше солнце, наш туман!»* (стихотворение «Пушкин», 1921). «Тень Баркова», несомненно, легла на некоторые прозаические и поэтические опыты поэта начала 1920-х гг. «Печка в бане», «Занавешенные картинки» явно восходят к традиции «потаенной литературы»[81], всегда интересовавшей Кузмина. К немецкой классике (Гете, Гофман и др.), всегда занимавшей достойное место в библиотеке поэта, в двадцатые годы присоединяется пражский немецкоязычный экспрессионизм.

Возможно, через новое искусство, *«важнейшее из искусств»*, можно найти общий код *рассыпающейся* поэтики Кузмина двадцатых годов. Коллажность изображения, многоплановость кинематографической картинки, движение, синтагматичность зрительного ряда, перспектива, снятие границы между «массовым» и «элитарным» и, наконец, монтаж — это основные принципы искусства кино. Французский культуролог и теоретик кино Жан-Луи Бодри[82] выдвинул как весьма оригинальную, так и убедительную концепцию, суть которой заключается в том, что воспетая символистами платоновская «пещера» является ничем иным, как древнейшей мифологической формой «кинематографа», пещера (метафора мира) — кинотеатр, а «тени» на противоположной стороне пещеры — кинопроекция «эйдосов», витающих в платоновском космосе. И наоборот, пространство кинозала — воплощенная зрительная модель платоновской пещеры. А творчество, в платоновском понимании, — это творение из небытия бытия, практическим воплощением этого акта можно считать кинопроекцию[83].

Абсолютно «пещерно» восприятие поэтом фильма «Кабинет доктора Калигари» (реж. Р. Вине, 1920), ставшего одним из важных прообразов «Форели»: «Поместили нас наверху, в ложе, *все искривлено*, но для этой картины очень идет такой “Греко”. Успокоительное лицо у сомнамбулы. Но такие вообще лица, сюжет, движения, что пронизывают и пугают до мозга костей»[84]. В марте Кузмин вновь смотрит «фильму» и практически описывает константы еще, вероятнее всего, не задуманной «Форели»: *«Отвратительный злодей, разлагающийся труп и чистейшее волшебство»*[85].

Платоновские «тени» — еще и известная в культуре модернизма проекция «покрова Изиды»[86], скрывающего Истину. Если поэтически осмыслить кузминскую оптику, то его герой не заглядывает «под покров», он смотрит и видит *сквозь* него. «Свет должен пройти через покров, чтобы стать видимым», «видимое — это и есть покров, за которым стоит незримое» — резюмирует особенность оптики бытия М. Ямпольский[87]. Взгляд через покров — искусственную материальную субстанцию — был характерен и для раннего, и для позднего творчества поэта. Понимание того, что истину нельзя, невозможно созерцать *незащищенным глазом*, пришло к поэту очень рано. В 1920-е же *истина* открывается у него с помощью алхимии. В настольной книге Кузмина конца 1920-х гг. — в «Ангеле Западного Окна» Г. Майринка, единодушно в кузминоведении считающейся одним из важнейших интертекстов «Форели...»[88], алхимия называется «искусством королей, которое трансмутирует самого человека, его темную, тленную природу, в вечно светоносное, уже никогда не теряющее сознание своего Я существо»[89].

Взгляд *сквозь*, формирующий особую поэтическую оптику поэта, — генетически пушкинский. Прежде всего, *пушкинской* является интенсификация и континуальность «иного», пропущенного через покров[90]. Вспомним, например, пушкинское «Зимнее утро»: «Прозрачный лес один чернеет / И ель *сквозь* иней зеленеет / И речка подо льдом блестит», или «магический кристалл» финала «Евгения Онегина», открывающий «даль свободного романа»[91]. Подобная интенсификация (усиление цвета и света) характерна и для ви́дения Кузмина, причем как для ранней, так и для поздней, послере-

волюционной художественной практики. Экспрессивность потусторонности, вероятно, привлекает его и в немецком кинематографе.

Еще в «Сетях», в центральном стихотворении мистерии «Александрийских песен» — «Три раза я видел его лицом к лицу...» нужно различать эти «лицом к лицу», так как две первых встречи — это взгляд через покров (от видения через окно до отражения в *уже отраженном* по природе своей *лунном свете*):

первая встреча —

Вдруг я услышал звуки струн
И, как я был высокого роста,
Без труда *увидел в широкое окно его*
Почувствовав мой взгляд,
Он опустил лиру
И поднял опущенное лицо,
Волшебством показалась мне его красота...

Вторая встреча:

Луна бросала светлый квадрат на пол,
И *медные украшения* моей обуви,
Когда я проходил светлым местом,
Блестели
<...>

Он был бледен,
Но мне казалось,
Что *комната осветилась*
Не факелом, а его ликом.

Но во время *«третьей встречи»* герой на берегу Нила непосредственно незащищенными глазами видит «умершего бога», вследствие чего и возникает мотив ослепления, появляется естественный покров — «человеческие слезы»: *«а я стоял, ничего не видя, / и не слыша, как слезы, забытые с детства, / текли по щекам»*.

В последнем дошедшем до нас тексте Кузмина — «Дневнике 1934 г.» открытие истины также проявится через «облака» и «слезы»: «К тому же я знаю, что (не смейтесь), если бы, смотря на облака перед закатом, какойнибудь человек, которому бы я очень доверял и которого бы любил, стал говорить мне о том, что душа бессмертна, я бы сейчас же поверил. Или если бы хор запел бы на музыку Моцарта масонские слова о бессмертии. Только чтобы не было морали. И я бы плакал, плакал, плакал, плакал до полного изнеможения, до полного извержения»[92]. И через строчку: «Да, но где же взять и хора Моцарта, и масонские слова, и сад с вечерними облаками, а главное, такого человека, которому бы я верил? Слезы-то, те найдутся»[93].

В стихотворении «В старые годы» (1907) этот «сквозной» способ видения — системообразующий:

Подслушанные вздохи о детстве,
Когда трава была зеленее,
Солнце *казалось* ярче
Сквозь тюлевый полог кровати — (начало текста)
Ближе к финалу, перед рефреном, повторяющем зачин:
Луч солнца из соседней комнаты
Сквозь дверь на вощеном полу.

В кузминской аксиологии очевидна истинность «кажущегося мира». Так, в «Александрийских песнях» все эпизоды мифотворения внедряются в текст с помощью глаголов «казаться», «мерещиться»:

Авва, ты *кажешься* мне не знающим пути
И не имеющим знакомых?

(явление самого лирического героя. — С. К.)

Киприда богиня утомилась —
У моря спать она ложилась —
Не спится —
Мерещится ей Адонис белый.

(*явление Адониса Киприде. — С. К.*).

Если в ранней лирике «сквозной взгляд» связан с лицезрением божества или «звезды» — «солнца», то, начиная с 1920 г., этот принцип переносится в пространство иных по тематике стихотворений и даже реализуется в прозе. В опубликованном в 1923 г. начале из романа, вышедшего под названием «Златое небо (Жизнь Публия Вергилия Марона, Мантуанского кудесника)» тайна любви и смерти (Эроса и Танатоса) открывается будущему поэту сквозь *«голубоватую грубую занавеску»*. «Сначала ты, потом я, сойдем на луга Прозерпины, станем любовными тенями, доставим пример миру и новую тему поэтам. Ведь это совсем не трудно, Калпурний милый. Как будет тихо, как спокойно: Психея расправит крылья, вспорхнет Бог весть куда, а тело будет безмолвно, важно, почтенно и таинственно для живущих» (С. 709) — именно этот диалог двух беглецов-заговорщиков предшествует смерти любовников и, вероятно, является точкой поэтической инициации Вергилия, превращения мальчика в поэта.

В антибольшевистском цикле «Плен» (датирован 1919, при жизни поэта не опубликован) *«завеса»* не только отделяет мир еще живых от мира уже мертвых, но и выступает в роли кинематографического экрана, на котором проявляется «иллюзия»: «Рукою радостной завеса / Отдернута с твоей души... / Психея, мотылек без веса, / В звенящей слушает тиши» (С. 637). На этом *экране* демонстрируются *два фильма*. Первый — чудо, воплощенное в лицезрении солнца, — «великопостно русское, / Мартовской

розой кроющее / Купола и купеческие домы», а затем «итальянское рукодельное солнце»[94], «Парижское, грязное, заплаканное солнце», «Ванильное солнце Александрии», «Ветреное Солнце Нью-Йорка». А в финале «сна» — реальной жизни в большевистской России — в коллаж обращающегося и превращающегося светила монтируется пушкинская иллюзия: «зимнее Онегинское *солнце*», «что косо било / В *стекла* "Альбера", / И острое жало / Вина и любви / *Ломалось в луче* / (Помните?)». Это апогей солнечной манифестации (тройное отражение — тройной покров — тройное усиление кристаллического эффекта). Второй мир — антитетичен первому и эсхатологичен: «тусклые фонари», «мрак», «грязь», «навоз», «отбросы». Преодолевая его, герой должен *«проснуться»*, *«перекреститься»* и *«протереть глаза»* — покинуть мысленный кинотеатр.

Система видения кузминского лирического героя — полиракурсная. Ракурс первый (платонический): он, поэт, сквозь «завесу» видит иной мир. Второй ракурс — он, демиург, сквозь эту же завесу видит зримый мир — Землю. Но, если поэт осознает эту пелену как единственно возможный способ лицезреть божество — космос, то в силах демиурга-режиссера эту завесу отдернуть. Что и сделал Кузмин в своей знаменито-скандальной книжке «Занавешенные картинки» и в прозаическом коллаже, так напоминающем немое кино, «Печка в бане» (1926)[95].

«Занавешенные картинки» увидели свет в декабре 1920 г. в петербургском издательстве «Петрополис» и сразу же были окутаны облаком мистификаций и догадок. Место издания, стоящее на титульном листе книги, — «Амстердам» — известный город «свободных людей», тираж *«стихов не для печати»* — триста семь экземпляров. Пресловутые «занавесочки» снимаются прежде всего с человеческого тела: «адамы без штанишек», «евы без кальсон». И весь сборник, посвящен интимным, плотским формам любви, *любви «не для детей», «лицемеров» и «печальных ханжей»*[96], жизни тела — самой внешне нерегламентированной сфере, сфере свободы, где внутренне друг другом обуславливаются поэтические и эротические аллегории: «Никого я не впущу, / Мой веселый, милый кролик, / Занавесочку спущу, / Передвину к печке столик. / Упоительный момент» («Кларнетист»). Конечно, возможность издания столь смелого сборника была связана с фактической отменой цензуры в первые годы советской власти. Еще Пушкин предполагал: первое, что может быть опубликовано после отмены цензуры в России, — это собрание сочинений И. Баркова. С другой стороны, появление сборника «Занавешенные картинки» можно связать с рефлексией Кузмина по поводу уже разворачивавшейся масштабной государственной программы крушения основ «старого быта», которую он неоднозначно оценивает как в творчестве, так и в дневнике. А сам текст «Занавешенных картинок» предвосхищает дискуссию о «свободной любви», развернутую на новом уровне уже в литературе двадцатых годов.

Еще один немаловажный аспект. Возможно, публикация была связана со сложной рефлексией Кузмина над событиями революции и Гражданской войны. В 1918 году арестован по делу Л. Каннегисера, убийцы Урицкого, Юрий Юркун — многолетний спутник поэта. Революция, изначаль-

но принятая с восторгом, все более вторгается в личное, персональное, интимное пространство поэта, разрушает *«милый быт»*, которому Кузмин всегда знал цену. Жизнь тела в разных ее формах за *«спущенными занавесками»* — неподвластная «Аттилам»[97] сфера.

В «римском рассказе» «Невеста» (1920), в основе сюжета которого лежит встреча с мертвой невестой (кузминский инвариант — «вампироподобной невестой» — «Вдруг она укусила в шею больно и ослабла», С. 700), герой также прикасается к истине, смерти: «Какая-то мудрость и святость и страх и ужас, будто прикасаешься к довременной тайне, к обещанной сладости, блаженству, полноте». «Прикосновению к довременной тайне» предшествует явление возлюбленной, практически повторившей демарш пушкинской графини[98]: «Семпроний прикрыл глаза для шутки. Девушка стояла спиной к свету и, казалось, не только платье, но и все тело ее просвечивало, как голубоватое стекло» (С. 698). Как сквозь стекло *(«Словно стекло отделяло его от слуха»*, С. 699*)* слышит герой и голос своей возлюбленной. Несмотря на то, что действие рассказа относится ко II веку нашей эры[99], метафорический ряд текста обращает нас к более поздней готической традиции. Именно в готических романах было принято «поселять» живых мертвецов в «хрустальные гробы», а сама поэтика стекла в художественном сознании неоготики начинает увязываться с темой смерти[100].

В 1924 г. М. Кузмин опубликует манифест «эмоционализма», в котором первейшими началами искусства будут объявлены «любовь как творчество»[101] и смерть как «единственно обязательный закон». Перед лицом смерти «эмоционализм признает только феноменальность и исключительность и отвергает общие типы, каноны, законы психологические, исторические и даже природные»[102]. И в манифесте несостоявшегося эмоционализма, и в статьях, вошедших в послереволюционную книгу статей «Условности» (1923), Кузмин верен тем принципам своего творчества, которые сформировались еще на заре его появления в литературе.

«И мы, как Меншиков в Березове, / Читаем Библию и ждем...» — так поэт определит свое положение в культуре, литературе, жизни. В какой-то мере в этих строчках он предрекает и свое будущее положение в советской литературе. Неизменность себе и верность поэтической совести, острое понимание собственной индивидуальности и отдельности поэтического пути, что выразилось в отношении к поэтическим группировкам еще в начале XX века, интимность, лиричность — несомненно диссонировали с путем развития советской литературы[103]. Но, пожалуй, именно в этом стихотворении («Декабрь морозит в небе розовом...») можно увидеть и сознательность поэтического выбора, и многие особенности, характерные для всей весьма мозаичной постреволюционной лирики поэта.

Прежде всего, смысловой ряд стихотворения выстроен по принципу «словесной экзегезы», характерной еще для ранней лирики Кузмина, но получившей новый импульс в его поздней поэтике. Происходит движение от зримого «холодного», «мрачнеющего» дома, стоящего среди вполне реальной холодной и голодной зимы 1920 г., — к дому, с одной стороны, как воплощенному символу земной жизни человека, а, с другой — метафоре

«тела» героя. Если в начале текста *«нетопленный мрачнеет дом»* на фоне инфернального *«розового неба»*, а герой расподобляет себя с бытовой реальностью при помощи сопоставительно-противительного оттенка союза «а»: «А мы, как Меншиков в Березове, / Читаем Библию и ждем», то в финале — *«розовое небо»* макрокосма словно бы обращается в тело героя, возвращая его к жизни, *«окрашивает щеки розово»*. Тело лирического героя начинает приобретать пространственное значение, и именно с ним — «телом», «минутным домом» — в тексте происходят трансформации: *«взбухнувшие пальцы треснули»*, *«развалились башмаки»*. В финале стихотворения противительно-сопоставительный союз *«а»* меняется на присоединительный *«и»*, сам же дом физиологизируется, получает эпитет *«минутный»* — бренный, тленный, в сравнении с вневременной вечностью: *«не холоден минутный дом»*[104].

«Щеки розовеют» от *«согревающей»*, *«нежной»*, вневременной и *«бедной»* любви. В кузминской прозе такая цветовая дефиниция телесности характерна для текстов, посвященных свиданиям живых героев с мертвыми возлюбленными. В рассказе 1916 г. «Девственный Виктор» герой видит умершего возлюбленного *«всего розоватого от святых лампад»* (С. 641), а в «Невесте» (1920) героиня «оживает», выпив вина и вкусив с героем хлеба (своеобразное антипричастие): *«Альбина жадно выпила полчашки и закрыла глаза. Кровь почти воочию разлилась под кожей, словно вино. Выпила еще и еще, открыла глаза. Голос ее стал прежний...»* (С. 699). Подобное происходит в предфинальном стихотворении «Форели...»:

— Ты дышишь? Ты живешь? Не призрак ты?
— Я — *первенец зеленой пустоты.*

— Я слышу сердца стук, теплеет кровь...
— *Не умерли, кого зовет любовь...*

— *Румяней щеки,* исчезает тлен...
— Таинственный свершается обмен...

Материализации *«первенца зеленой пустоты»* «Одиннадцатого удара», а затем гедоническому, в пушкинском духе, празднеству — преодолению смерти в «Двенадцатом ударе...» (*«Живы мы? и все живые. / Мы мертвы? Завидный гроб» / Чтя обряды вековые, / Из бутылки пробка — хлоп!»*) предшествует мучительное блуждание героя по *«закоулкам Духа»*[105]. В почти пушкинской *«дали свободного романа»*, живого, дышащего, пульсирующего (*«А рыба бьет, и бьет, и бьет, и бьет»)*, восхождение к *истине* (*«Всхожу на следующую ступень»*) не может быть прямым и простым.

Восхождение начинается со встречи с родными мертвецами («Второе вступление»). В поэтической интуиции Кузмина сольются художник и поэт (Сапунов и Князев): «Художник утонувший / Топочет каблучком, / За ним гусарский мальчик / С простреленным виском» — смерти которых, в мис-

тическом смысле, но ни в коей мере не в бытовом[106], лежат на совести поэта. Во вступлении к «Форели...» они предстают в качестве двух объективных, не зависящих от воли лирического героя *данностей.* Эти гости пришли вне его воли: «*Непрошенные гости* / Сошлись ко мне на чай». Но динамичное *нахальство* их, реальных и литературных («А Вы и не рождались, / О, мистер Дориан, — / Зачем же так свободно / Садитесь на диван»), подвигает лирического героя покинуть оккупированное мертвецами личное пространство, взойти на путь, лестницу преодоления не только своей, но и их смерти. И отправиться на поиски *«смертного брата своего»*, по-майринковски живущего «с оборотной стороны земного шара»[107]. Он будет искать его в театре, на спиритическом сеансе, в деревне, вглядываясь во все *«зеленые глаза»,* ища проводника в загробный мир[108]: «Из аванложи вышел человек / Лет двадцати *с зелеными глазами*» («Первый удар»). Будет искать и «там, в Карпатах»:

Кони бьются, храпят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги,
Волки, снег, бубенцы, пальба!
Что до страшной, как ночь, расплаты?
Разве дрогнут твои Карпаты?
В старом роге застынет мед?

<...>

Не богемских лесов вампиром —
Смертным братом пред целым миром
Ты назвался, так будь же брат!
(«Второй удар»)

Будет вглядываться, осязать, радоваться письму «со странным штемпелем *"Гринок"*» («Пятый удар» и «Восьмой удар»), вещественному доказательству существования того мира. И найдет *случайно* сошедшего с киноэкрана и бесприютно сиротски спящего «близнеца»: *«в каморке»* — *«в шкапу»* — *«на стуле»* (фокусирование, наведение *камеры,* как в кинематографе):

На коленкоровом *зеленом* фоне
Оборванное спало существо
(Как молния мелькнуло — «Калигари!»):
Сквозь кожу *зелень* явственно *сквозила*,
Кривились губы горько и преступно,
Ко лбу прилипли русые колечки,
И билась вена на сухом виске.

<...>

«Открой, открой *зеленые глаза!*
Мне все равно, каким тебя послала

Ко мне назад зеленая страна!
Я — смертный брат твой. Помнишь, там, в Карпатах?»

Так кузминский лирический герой по-своему преодолевает проблему *экзистенциального сиротства* (через воссоединение с *«близнецом»*), особо остро в постницшеанский период ощутимую европейской культурой, не прошедшую мимо ни одного большого автора русской литературы XX в. (А. Блок, Н. Гумилев, В. Маяковский, А. Платонов, М. Булгаков).

Вернемся к стихотворению «Декабрь морозит в небе розовом...». Следующий экзегетический ряд, представленный в стихотворении: от Библии на столе (явная отсылка к знаменитой одноименной картине В. Сурикова) к иконическому «златокованному Архангелу»: «Никто не говорит о Врангеле, / Тупые протекают дни. / На Златокованном Архангеле / Лишь млеют сладостно огни» — и вместе (и Библия, и икона) к образу Архистратига Михаила — небесного покровителя поэта. От иконы — назад — к событийному ряду библейского текста. В Библии архангел Михаил — предводитель небесной рати — появляется на сломе эпох и знаменует начало новой эры. Именно он стал небесным помощником Иисуса Навина при завоевании израильтянами земли обетованной. А в конце времен он возглавит битву ангелов небесных против дракона (дьявола) и его слуг (см.: Откр. 12:7).

Стихотворение написано 8 декабря, за месяц до Рождества. С ожиданием этого праздника связана и «спасительная рука», и образ «водившей звезды»: «Но если ангел скорбно склонится, / Заплакав: “Это навсегда!” — / Пусть упадет, как беззаконница, / Меня водившая звезда». Закономерно, что одним из текстообразующих мотивов стихотворения становится мотив ожидания, ожидания «нового царства». Подобная аксиология «звезды» устойчива в поэтическом космосе Кузмина. Еще в раннем стихотворении «Картонный домик» индивидуально-личное воплощение «счастья» выразилось так: «А предсказание твое — такое: / Взойдет звезда, придут волхвы с золотом, ладаном и смирной. / Что же это может значить другое, / Как не то, что пришлют нам денег, достигнем любви, славы всемирной?».

К образу своего небесного покровителя Кузмин обращался не однажды. Еще в «Осенних озерах» можно найти кузминскую поэтическую переработку апокрифа — «Хождение Богородицы по мукам», в котором проводником Богородицы в Ад является именно Архангел Михаил. Как в тексте апокрифа, так и у Кузмина, Богородица выступает в традиционном качестве заступницы грешного человечества. В более позднем тексте поэта «Не губернаторша сидела с офицером...» (1924) изображение Богородицы иронически-еретическое, почти в духе лубочной картинки. Она появляется в виде вполне земной женщины, а Архангел в виде «гусара»: «Сидела Богородица и шила. / А перед ней стоял Михал-Архангел. / О шпору шпора золотом звенела». Но иконический ряд явно диссонирует с аудиальным, а видимое — с истинным: интимно-разговорной интонацией сообщается приговор грешному человечеству: *«Но этих за людей я не считаю. / Ведь сами от себя они отверглись. / И от души бессмертной отказались. / Тебе предам их. Действуй справедливо»*.

Временная организация стихотворения «Декабрь морозит в небе розовом...» построена по принципу наложения исторического событийного ряда на библейскую концепцию времени с ее идеей преходящести всего существующего на Земле — человеческой жизни, эпох, царств. И исторические временные пласты выбираются с имплицитной приставкой *пост-*. Первый исторический пласт — постпетровское время: ссылка Александра Меншикова — светлейшего князя, петровского фаворита, блестящего придворного интригана, казнокрада, авантюриста — в Березов (XVIII век). Второй — введенный при помощи интертекста, менее видимый, — ссылка декабристов после неудачного восстания на Сенатской площади. Это — пушкинское время. Так, строка, молитвенно обращенная к собственному ангелу-хранителю: «Пошли нам крепкое терпенье», — несомненно восходит пушкинскому «Во глубине сибирских руд...». Пушкинскую атрибуцию этого стиха усиливает звуковая игра в первой строке стихотворения: *«морозит в небе розовом»* — явно «онегинский» пласт — «И вот уже *трещат морозы* / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждет уж рифмы *розы;* / На, вот возьми ее скорей)». И наконец, самый зримый, видимый временной срез, явно осмысляемый сквозь исторические аналогии, современный Кузмину, — постреволюционное поствоенное время. «Никто не говорит о Врангеле...» — разгром добровольческой армии произошел в ноябре 1920 г.

Своеобразный оптимизм, *«просветленный фатализм»* поэта заключен в концепте «ссылки», разнообразно представленном в стихотворении и явно подверженном той же экзегетизации, что и концепт «дома». От первого прямого значения ссылки — вида государственного наказания, заключающегося в пребывании на поселении в отдаленном месте, иконизированного при помощи обращения к знаменитой картине В. Сурикова, происходит восхождение к «ссылке» как метафоре гибели добровольчества и бегства белой армии — ангельской рати, «отлетевшей» за границы новой империи. И шире: ссылке — символу как существования человека на Земле (грехопадение ветхого Адама), так и бессмертной души в бренном теле — *«минутном доме»*.

«Ссылка» — пожалуй, наиболее удачная метафора жизни поэта в чуждой ему советской действительности[109]. С 1924 г., когда в пятом номере журнала «Жизнь Искусства» появляется статья А.Л. Волынского «Амстердамская порнография» (предметом осуждения критика становится в ней почти рукописный сборник 1920 г. «Занавешенные картинки»), Кузмина начинают выдавливать из литературного процесса.

Вехи исчезновения Кузмина из истории современной литературы можно проследить на примере переизданий книги статей известного в свое время ленинградского критика Г. Горбачева. В первом издании «Очерков современной русской литературы» критик почти восторгается поэтом. Отмечает «чудесно сделанные стилизации» и, сетуя на «воздыхания об обывательской радости прошлого», тем не менее выражает сдержанный оптимизм: «Но все же этот крупный поэт не мог остаться в стороне от революции»[110]. Во втором издании (1928) критик более скуп на комплименты. Имя поэта упоминается только однажды и в тесной связи с О. Мандельштамом:

«*Стилизации же Кузмина* или умнейшая игра Мандельштама в сдвиге времен и мест, *все это — творчество какого-то второго, отраженного порядка.* Это — утонченное блюдо для книжников, для филологов, хитрое сочетание форм, приемов, мотивов старой поэзии»[111]. Ровно через год Горбачев размежевывает двух поэтов, добавляя к приведенной выше фразе следующее: «*Однако* высокий ораторский *пафос Мандельштама,* напоминающая XVIII век архаическая и "тесноватая" напряженность и возвышенность его стихов — и *посейчас находят* прямые и сложные отображенные отзвуки в нашей поэзии. В значительной степени прежним оставался в 1921 году *молчащий теперь* Кузмин...»[112].

1924 год — рубикон, через который не смогли перевалить многочисленные издательства, с коими был связан поэт. Дурными предчувствиями наполнен и кузминский дневник. Интересна запись от 28 января 1924 г.: «После похорон погода утихла и смягчилась: все черты успокоились. Какое сплошное вранье и шарлатанство все эти речи. Даже не "повальное безумие", а повальное жульничество, принимающее такие масштабы, что может сойти за безумие. Да и масштабы не самоутверждение ли? Весь мир через пьяную блевотину — вот мироустройство коммунизма. Придумал написать "Смерть Нерона"»[113]. Это единственный вклад Кузмина в лениниану, которую создавали в это десятилетие не только второстепенные поэты, но и С. Есенин, Н. Клюев, В. Маяковский, Б. Пастернак и многие другие.

После 1924 г. осталось только одно издательство, сотрудничающее на постоянной основе, хоть, в основном, и не с Кузминым-поэтом, а Кузминым-переводчиком. Это «Academia», с которой он будет связан до конца жизни[114]. Вершина поэзии Кузмина — сборник «Форель разбивает лед», вышедший в самом начале 1929 г., не вызвал практически никакого резонанса: «Книга потихоньку идет. Думаю, что рецензий не будет. Хвалить не позволят, а ругать не захотят»[115].

Неразложимость, верность собственному поэтическому кредо — то, что, несомненно, станет причиной добровольной «ссылки» поэта. В 1933 году Кузмин, попавший под московскую разнарядку поэтов (создавался Союз писателей), согласился написать статью о Багрицком в официальной «Литературной газете». Г. Морев в статье «Казус Кузмина» заметил явную связь между ранними статьями поэта и свойствами поэтики, приписываемой Кузминым Эдуарду Багрицкому. «Через» Багрицкого поэт напоминает читателю, что природа творчества эмоциональна, что в тексте важно отразить «живой запах времени». А в его поэтике видит «эпический песенный романтизм»[116]. Что такое Багрицкий? — «голубая завеса», «облако», «тень», за которой скрывается вневременная и внеперсональная Истина.

Что написал и писал ли поэт с 1929 до 1936 года что-либо, — тайна, похороненная в архивах НКВД, куда угодили после ареста Ю. Юркуна не только последние дневники поэта, но и, можно предполагать, не проданные в государственные архивы последние произведения. Эта потеря становится значимой еще и потому, что поэт интуитивно воспроизводит средневековую логику письма, заново образовывающего мир словом, и для него

словесное оформление мира — спасение его от хаоса, энтропии, смерти. «Пруст прав, — напишет Кузмин в своем “Дневнике 1934 года”, — описать предмет и все, что нас с ним связывает, значит вырвать его из забвения, спасти нас самих от смерти, ибо настоящее — смерть. В метафизическом смысле, разумеется»[117].

Смерть поэта также не вызвала никакой реакции в советской литературной среде. Ахматова в позднем интервью с Н. Струве обмолвится: «Смерть его в 1936 году была благословением, иначе он умер бы еще более страшной смертью, чем Юркун, который был расстрелян в 1938 году»[118]. А в 1940 г. она уже будет читать вернувшейся из эмиграции Марине Цветаевой отрывки из будущей «Поэмы без героя», где образ бывшего покровителя трансформируется в *«изящнейшего Сатану»*. Это будет ее *памятник* Михаилу Кузмину.

В иной тональности отзовется на смерть поэта Марина Цветаева. В 1936 г. свет увидит ее эссе «Нездешний вечер», посвященное единственной встрече двух поэтов в январе 1916 г.: образ Кузмина станет в нем метафорой погибшей культуры Серебряного века. А сквозь облик поэта Цветаева увидит смутный облик другого, очень дорогого и Кузмину: «Мазь была. Ровная, прочная, *темно-коричневая*, *маврова*, *мулатова*, Господа-Богова»[119].

Цветаевская авторетроспекция строго противоположна ахматовской. Ср.: «С той, какою была когда-то, / До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу» (Ахматова «Поэма без героя»[120]) — «Раскаиваюсь? Нет. Единственная обязанность на земле человека — правда всего существа. Я бы в тот вечер, честно, руку на сердце положа, весь Петербург и всю Москву бы отдала за кузминское: *“так похоже на блаженство”*, само блаженство бы отдала за *“так похоже”*... Одни душу продают — за розовые щеки, другие душу отдают — за небесные звуки»[121].

Примечания

[1] Цит. по: *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С. 287.

[2] *Жданов А.* Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» // Анна Ахматова: pro et contra. Т. 2. СПб., 2005. С. 61.

[3] *Струве Н.* Восемь часов с Анной Ахматовой // Там же. С. 431.

[4] *Марков В.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 163.

[5] *Лавров А., Тименчик Р.* «Милые старые миры и грядущий век» // *Кузмин М.А.* Избранные произведения. Л., 1990. С. 6.

[6] *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: вхождение в литературный мир // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 132–133.

[7] *Кузмин М.* Подземные ручьи: романы, повести, рассказы. СПб., 1994. С. 68. Далее цитаты из прозаических произведений Кузмина приводятся по этому изданию. Ссылки на страницы даются в скобках после цитаты.

[8] *Кузмин М.А.* Дневник 1934 г. СПб., 1998. С. 72. В семантические поле «Востока» в начале XX века входило и пространство Египта.

[9] *Волошин М.* «Александрийские песни» М. Кузмина // *Кузмин М.* Подземные ручьи. Избранная проза. С. 720.

[10] Цит. по: *Богомолов Н.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 146. Н. Богомолов актуализирует цитату в связи с анализом романа Кузмина «Нежный Иосиф» (1908–1909).

[11] *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 26.

[12] Здесь и далее цитаты из поэтических текстов Кузмина приводятся по изданию: *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 2000.

[13] *Блок А.* Запись от 21 декабря 1906 года // *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 85.

[14] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 241.

[15] *Волошин М.* «Александрийские песни» М. Кузмина // *Кузмин М.* Подземные ручьи. С. 724.

[16] *Кузмин М.* Histore edifiant de mes commencements // *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. СПб., 2000. С. 271.

[17] Там же. С. 272.

[18] *Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 118.

[19] *Степанов Ю.* Язык и метод. К современной философии языка. М., 1998. С. 145.

[20] *Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 66. Приведенная цитата — часть развернутой неоднозначной характеристики Вяч. Иванова (все-таки *«замечательного явления»*, по определению поэта). Негативную коннотацию она приобретает в связи с эстетическими пристрастиями Кузмина. Так, в письме к В. Руслову от 15(28) ноября 1907 г. поэт прямо высказывает свою позицию: «Я не люблю “бездн и глубинности”, я не люблю Бетховена, Вагнера и особенно Шумана, я не люблю Шиллера, Гейне, Ибсена и большинство новых немцев (исключая Гофмансталя, Ст. Георге и их школы), я не люблю Байрона» (*Кузмин М.* Письма к В. Руслову // *Богомолов Н.* Михаил Кузмин: статьи и материалы... С. 203). Впрочем, в поэтике поздних текстов Кузмина творчество Вагнера порой становится своего рода мифопоэтическим фоном, на котором разворачивается лирический сюжет (к примеру, стихотворение «Первый удар» из цикла «Форель разбивает лед»). Более того, Кузмин открывает в композиторе связь с немецким национальным сознанием: «Все более и более понимаю банальную мысль, что Зигфрид — один из ликов Германии. Т. е. это начинает кое-как мне нравиться. Смешливый, вспыльчивый, дикий и нежный Зигфрид. И непременно с птичкой. <...> Но их пророчеств я не понимаю (Vogel als Prophet). Может быть, пойму и лесную чащу со мхом и солнцем откуда-то из дымовой трубы очень сверху маленьким кусочком. Ручей с незабудками и Рейн как солнечное, зеленое, прохладное приволье. От чижика к Зигфриду, лесу и “Кольцу Нибелунгов”» (*Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 68–69). Да и в письмах Руслову, где Кузмин признавался в нелюбви к Вагнеру, появляется и противоположное признание — «любит». Среди многочисленных имен вместе с Вагнером будут названы: Шекспир, Пушкин, Лесков, Гофман, Рабле, «Дон Кихот». Музыкальные пристрастия также симптоматичны: Моцарт, Дебюсси, Равель (*Кузмин М.* Письма к В. Руслову // *Богомолов Н.* Михаил Кузмин: статьи и материалы... С. 210). Душе поэта близки те художники, творчество которых считалось *гармоничным*. Почти в античном духе: «Когда я слышу какого-либо мужа, рассуждающего о добродетели или какой не на есть мудрости, и он при этом настоящий человек и достоин своих собственных слов, я радуюсь сверх меры, видя, как *соответствуют и подобают друг другу говорящий и его речи. При этом мне такой человек представляется совершенным мастером музыки*, создавшем *прекраснейшую гармонию*, но гармонию не лиры и не другого какого-то инструмента, годного для забавы, а истинную гармонию жизни, ибо он сам настроил

свою жизнь как гармоническое созвучие слов и дел. <...> Такой человек звучанием своей речи доставляет мне радость, и я начинаю казаться всякому любителем слов — настолько впечатляют меня его речи. Тот же, кто действует противоположным образом, доставляет мне огорчение...» (*Платон.* Лахет // *Платон.* Диалоги. М., 1986. С. 233).

[21] *Лосев А.* Владимир Соловьев. М., 1975. С. 35.

[22] *Розанов В.* Избранное. München, 1979. С. 127.

[23] *Розанов В.* В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 105.

[24] Там же. С. 420.

[25] *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Томск, 1996. С. 22.

[26] *Волошин М.* «Александрийские песни» М. Кузмина // *Кузмин М.* Подземные ручьи. С. 718. Такой способ мифологизации Г. Морев назвал некроморфным мифом. См. подробнее: *Морев Г.* Казус Кузмина // *Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 5–25.

[27] *Иванов Г.* Петербургские зимы. СПб., 2000. С. 135.

[28] *Марков В.* О свободе в поэзии. С. 28, 37.

[29] НИОР РГБ, ф. 386, оп. 91, ед. хр. 11, л. 5. Стратегия публикаций циклов в журналах зеркальна их будущему положению в книге стихов. «Сети» открываются «Любовью этого лета», а заканчиваются «Александрийскими песнями».

[30] *Кузмин М.* Предисловие к первой книге стихов А. Ахматовой «Вечер». СПб., 1912 // Анна Ахматова: pro et contra. Т. 1. СПб., 2001. С. 59.

[31] *Иванов Г.* Петербургские зимы. С. 95.

[32] *Марков В.* О свободе в поэзии. С. 64.

[33] *Михайлов А.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 385.

[34] *Лотман Ю.* Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1970. С. 26.

[35] *Берберова Н.* Курсив мой. М., 1996. С. 99. Уже в советские годы (1921 г.) было осуществлено издание части стихотворений из «Александрийских песен» с авторскими нотами.

[36] *Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // Studies in the Life and Work of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. С. 57.

[37] НИОР РГБ, ф. 371, оп. 4, ед. хр. 6, л. 5. Под вторым «происшествием» имеется в виду повесть «Картонный домик».

[38] В. Изер, один из крупнейших ученых, работающих в русле «рецептивной эстетики», определяет художественный текст не как отражение действительности, а как вторжение в нее. Такая экспансивная агрессия художественного текста объясняется «дефицитом» социальной среды, аккумулирующей таким образом свой социальный заказ.

[39] *Кузмин М.* О прекрасной ясности: заметки о прозе // Критика русского символизма: В 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 413.

[40] Там же. С. 418. Кроме семы «ясность» в понятийное поле кларизма входит еще и «свет».

[41] *Богомолов Н.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. С. 11.

[42] *Ахматова А.* К прозе о поэме // *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1998. С. 218–219.

[43] *Ахматова А.* Поэма без героя // Там же. С. 192.

[44] Даугава. 1984. № 2. С. 113–121.

[45] *Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Ахматова и Кузмин // Russiun Literature. 1978. VI–3. Первопроходцами темы также были Г. Шмаков и Дж. Малмстад.

[46] *Петров В.* Калиостро: Воспоминания и размышления о М.А. Кузмине // Новый журнал. 1986. Кн. 163.

[47] *Волошин М.* «Александрийские песни» М. Кузмина // *Кузмин М.* Подземные ручьи. С. 718, 724.

[48] Там же. С. 720.

[49] *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 46.

[50] Массовый читатель познакомился с романом только в 1919 г. Книга была издана в издательстве с подходящим названием: *«Странствующий энтузиаст»*.

[51] См., например: Mémoires authentiques pour servir a l'histoire Comte de Cagliostro. 1785; *Бестужев К.* Калиостро. Алма-Ата, 1991; *Калиостро в Петербурге* // Древняя и новая Россия: ежемесячный иллюстрированный сборник. 1875. Т. I; *Зотов В.* Калиостро: его жизнь и пребывание в России // Русская старина. 1875. Т. XII. *Карнович Е.П.* Замечательные и загадочные личности XVIII и XIX столетий. СПб., 1884; Знаменитые авантюристы XVIII века. СПб., 1899; Судебные драмы: граф Калиостро, история ожерелья. М., 1900.

[52] Не стоит искать в тексте Кузмина явного автобиографизма. Калиостро — не простая *автокарикатура*. В предисловии к «Новому Плутарху» Кузмин разъяснит читателю свое историческое кредо: *«Главным образом меня интересуют многообразные пути Духа, ведущие к одной цели, иногда не доводящие и позволяющие путнику свертывать в боковые аллеи, где тот и заблудится несомненно»* (С. 563). Но для поэта выход к этой универсалии невозможен без пропуска ее через свой опыт, поэтический, культурный, человеческий. И только потом обязательное восхождение опять — назад, к универсальной *истине*. Так уж устроена его поэтическая лаборатория: увиденное собственными глазами, прочувствованное сердцем, ощутимое кожей — именно это воплощает абсолютную полноту бытия, только это — истинно. Поэтому-то в свое время символистский лагерь горячо приветствовал поэта. «И редко чье имя произносилось с большим вниманием и надеждой, чем тогда имя Кузмина» (*Иванов Г.* Петербургские зимы. С. 141).

[53] Розовый цвет в поэтическом понимании Кузмина — это Восток, сказка, любовь. *«Розовый цвет мне всегда напоминает "1001 ночь"*, не потому ли, что там розовые дали?» (запись от 4 января 1906 года // *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 96).

[54] В литературных и исторических источниках взаимоотношения Калиостро и Шарлотты интерпретируются иначе. Калиостро никогда не соединял ее с возлюбленным. Напротив, причина, по которой госпожа фон дер Реке, урожденная графиня Медем, не последовала за ним в Петербург и впоследствии выпустила разоблачающую графа брошюру, серьезна. Калиостро имел неосторожность заявить в присутствии *набожной* Шарлотты, что «имеет такую власть и над женщинами, что каждую из них может, своими чарами, заставить отдаться ему, даже против воли» (*Зотов В.* Калиостро: его жизнь и пребывание в России // Русская старина. 1875. Т. XII. С. 64). Неясен и жизненный статус героини: в одних сочинениях она — замужняя дама, в других — девица. Кузмин приводит противоречия исторических источников к синтезу: *его Шарлотта* обретает жениха благодаря непосредственному участию Калиостро.

[55] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. СПб., 2005. С. 376.

[56] Цит. по: Даугава. 1984. № 2. С. 117.

[57] В книге «Знаменитые авантюристы XVIII века» (СПб., 1899) Кузмин мог почерпнуть следующие сведения: «Калиостро очень охотно говорил о своем родстве по женской линии, но еще охотнее умалчивал о своем восходящем родстве по мужской линии. Причиной того можно считать *иудейское происхождение по этой линии»* (С. 314). В то же время, по свидетельству самого Калиостро, родиной его была *Медина*. Поэт в своей генеративной логике, заявленной во «Введении» (*«предоставляю себе полную свободу»* — С. 563), соединяет эти свидетельства. Вот перед нами рукопись Калиостро:

«Вителллини долго рассматривал рукопись со всех сторон, наконец объявил, что *часть ее написана по-еврейски*. Призванный по этому случаю к делу мистер Симонс, *оптик*, сказал, что *книга написана по-арабски*» (С. 587).

[58] Ср.: Калиостро глазами барона Глейхена «Правда, что его тон, ухватки, манеры обнаруживали в нем шарлатана, преисполненного заносчивости, претензий и наглости, но надобно принять в соображение, что он был итальянец, врач, великий мастер масонской ложи и профессор тайных наук» (Цит. по: *Калиостро в Петербурге* // Древняя и новая Россия. 1875. Т. 1. С. 191–192).

[59] Кузмин не актуализирует в тексте романа предпетербургскую встречу с Сен-Жерменом, часто упоминающуюся в источниках. В работе Е.П. Карнович (см. примеч. 51) указано, что «для Екатерины II — он (Калиостро. — *С. К.*) последователь Сен-Жермена, который находился в Петербурге в 1762 и которого Екатерина считала шарлатаном» (С. 261). А в романе Кузмина: «Говорили, будто он — С.-Жермен, *чего он не опровергал*; сам же себя он именовал иногда графом Фениксом и графом Гара, будто умышленно усиливая мрак и путаницу вокруг своей персоны» (С. 588). Смешение фигур Сен-Жермена и Калиостро можно объяснить через пушкинскую интерпретацию этих фигур («Пиковая Дама»), явно учтенную Кузминым в поэтике романа.

[60] В практически всех известных нам источниках причиной отъезда Калиостро из Петербурга называются: любовная связь Лоренцы и Потемкина, а также скандал, связанный с подменой мертвого мальчика живым. «Когда же его спросили (родители. — *С. К.*), что он сделал с трупом умершего ребенка, то Калиостро отвечал, что, желая сделать опыт возрождения (палингенезис), он сжег его» (*Калиостро в Петербурге*. С. 195). Кузмин решительно игнорирует соблазн увлечься *«слезинкой ребенка»*, ставшей в литературе XX в. чуть ли не штампом, и переинтерпретирует последний эпизод, камуфлируя его в ряде других. Немаловажно и внедрение в текст дискредитирующих маркеров, обозначающих субъектов речи *(«доктора* <...> *стали распускать всякие сплетни про своего конкурента»)*: «Говорили, что он излечивает только нервозных субъектов или мигрени. Про ребенка, которого он вернул к жизни, уверяли, что тот был просто подменен другим. Барон Гейкинг и граф Герц злословили и острили насчет Калиостро во всех салонах...» (С. 607).

[61] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 358. 1916 год у Кузмина пройдет под знаком утонувшего художника Н. Сапунова. В 1916 г. Кузмин активно участвует в качестве одного из авторов в сборнике «Н. Сапунов. Статьи, воспоминания, характеристики», где помещает стихотворение «Памяти Сапунова», а также «Воспоминания о Н. Сапунове». И далее, у поэта две гибели: художника (Сапунов) и поэта (Вс. Князева) — будут представлены в качестве сематического пучка: появление одного из его элементов провоцирует появление другого. См., например, «Форель...»: «художник утонувший топочет каблучком, / За ним гусарский мальчик с простреленным виском» (очередность появления «живых мертвецов» мотивирована датами их гибели). В указанном Н. Богомоловым сне Кузмина, явно прототипичном по отношению ко «Второму удару», Князева среди «гостей» с того света нет. Но во сне явится Сапунов, словно желая исправить ошибку бытия: «У Сапунова смутно, как со дна моря, сквозит *личное доброжелательство ко мне*, хотя вообще-то *он самый злокозненный* из трех», «Да еще в пылу спора он вдруг предлагает мне 1000 рублей. Вытаскивает пачку. Я помню, что, если снится покойник, от него ничего брать, ничего ему давать не следует, отказываюсь. *Тот понял мою мысль*, перекосился и спрятал деньги», «*тело* Ник. Ник. *не найдено*, он мог и быть в живых» (запись от 4 августа 1926 г., сон полностью приведен в работе Н. Богомолова «Вокруг “Форели...”» // *Богомолов Н.* Михаил Кузмин: статьи и

материалы. С. 176–177). Эстетически Кузмин *похоронит* Сапунова только в «Форели...», вербализовав свой непроговоренный первобытный страх.

[62] *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 37.

[63] Там же. 257.

[64] Цит. по: *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С. 174.

[65] Ломаный язык Калиостро указывается в большинстве обозначенных нами источников. Важно то, что в кузминской интерпретации проявляется он только в Петербурге.

[66] *Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 110. См. сон юного Иосифа Бальзамо, в котором масонская символика сливается с гомоэротическими установками: «очутился в комнате, наполненной одними мужчинами». Замечено А. Пуриным в «Примечаниях» к используемому нами изданию текста (С. 566).

[67] В источниках упоминаются разные города и страны, где «родилась» женская масонская ложа Лоренцы (от Голландии до Англии). Но ни в одном из источников модальность типа «весь Париж... разинул рот» не описана.

[68] Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 88.

[69] К скептикам и *спорщикам* с Вяч. Ивановым (в пределах кружка «петербургских гафизитов») также относились художники «Мира искусства» и Николай Бердяев.

[70] Подобное именование Вяч. Иванов получал во многих сатирических журналах начала века. Закрытый элитарный мир ивановской башни с его мистериальностью, ориентированностью на тайное знание через восхождение мог вызвать и невольно вызывал ассоциации с масонством (см., напр.: Серый волк. 1908. № 7).

[71] *Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 112.

[72] Через многие годы отношение и к Вяч. Иванову, и к Анне Рудольфовне несколько смягчилось: «Мне Анна Рудольфовна давала уроки ясновидения, причем *впервые я узнал поразившие меня навсегда суждения, что воображение — младшая сестра ясновидения*, что не надо его бояться. <...> Была ли она медиум? Всего вернее, *но и кой-какое шарлатанство было в ней.* <...> Все это в конце концов мне поднадоело, и я по совету Сомова написал повесть “Двойной наперстник”, где не только замаскированно изобразил ситуацию, но даже целиком вывел Анну Рудольфовну. <...> А тут и Вяч. обиделся на повесть, и мы еле-еле помирились, и я водворился уже в саму Башню. Тут быстрыми шагами покатилась и история Минцловой, и моей дружбы с Башней. Минцлова в один прекрасный день исчезла. Вяч. сказал, что она “ушла” и больше мы ее не увидим. Оказалось, она превысила свои полномочия, что-то выболтала, была “оставлена” и утопилась в Иматре» (*Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 111–112).

[73] В последнюю очередь Кузмина (почти по-пушкински) раздражает ущемление свободы экономической и политической. В дневниках поэта (и дореволюционных, и постреволюционных) лейтмотив — постоянное отсутствие денег смиренно воспринимается как данность.

[74] *Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 66.

[75] Позднее Кузмин иронически осмыслит и свою приятельницу послебашенного периода — Евдокию Нагродскую, автора скандального «Гнева Диониса», «освобожденную женщину», и свое проживание в ее квартире, где собирались многие *певицы свободной любви*: «Евд. Ап. Нагродская выдавала себя за розенкрейцершу, говорила, что ездила на их съезд в Париже, что чуть-чуть не ей поручено родить нового Мессию. При ее таланте бульварной романистки все выходило довольно складно, но ужасно мусорно. Любила прибегать к сильным средствам, вроде электрической лампочки на бюсте, причем она говорила, что это сердце у нее светится». Ср. с оценкой творчества

Зиновьевой-Аннибал: «"Кольца" — помесь Пшибышевского, d' Annunzio и Л. Андреева. Вещь, овеянная довольно безвкусным пафосом. У Брюсова волосы поднимались дыбом всякий раз, как в редакцию вносили объемистую рукопись Зиновьевского романа. То, что она читала мне, похоже было на "Гнев Диониса"; недаром при появлении последнего романа на Башне все взволновались, кто автор, да почему это так похоже на творчество "Лидии", даже чуть не напоминает ее биографию» (*Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 113, 70).

[76] Цит. по: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 74.

[77] По словам барона Глейхена, «Калиостро был небольшого роста, но имел такую наружность, что она *могла служить образцом для изображения личности вдохновленного поэта*» (*Карнович Е.* Указ. соч. С. 261).

[78] *Кузмин М.А.* Условности: статьи об искусстве. С. 19.

[79] Литературные манифесты: от символизма до «Октября». М., 2001. С. 317.

[80] *Богомолов Н.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 151. Еще Бодлер в «Цветах зла» сравнил фигуры старьевщика и поэта: «Тряпичник шествует, качая головой, / На стену, как поэт, путь направляя свой» (замечено М. Ямпольским). Пожалуй, эту метафору возможно применить и к поэтической технологии Кузмина. Особенно 1920-х годов.

[81] Последнее стихотворение «Занавешенных картинок» в черновом оригинале названо: «D' aprės Барков» («После Баркова» — *франц.*).

[82] *Bodri J-L.* Psychanalyse du cinéma // Communications. 1975. № 23.

[83] На уровнях сюжетных и пространственных проекций уже обнаружены связи между фильмом «Доктор Марбузе игрок» и циклом Кузмина «Новый Гуль», «Кабинетом доктора Калигари» и «Форелью...», «Носферату» Ф. Мурнау и стихотворением «Кони бьются, храпят в испуге...». См. подробнее: *Ратгауз М.Г.* Кузмин — кинозритель // Киноведческие записки. 1992. № 13.

[84] *Кузмин М.* Дневник. Запись от 12 февраля 1923 года. Цит. по: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 175.

[85] Там же.

[86] См., например, название известного романа *А. Вербицкой* «Изида без покрова» (1912), или пародийно переосмысленные «ожидания» героя «Петербургских зим» от встречи с Б. Садовским, «цепной собакой брюсовских "Весов"»: «Здравствуйте. Я рад. *Вы один из немногих, сумевших заглянуть под покрывало Изиды*» (*Иванов Г.* Петербургские зимы. С. 109).

[87] *Ямпольский М.* Наблюдатель: очерки истории видения. М., 2000. С. 47.

[88] С майринковским романом текст Кузмина сближает двуплановость (действие и романа, и цикла «Форель разбивает лед» разворачиваются в двух временных планах), образ «Зеленой земли» — страны по ту сторону человеческого сознания; с названием романа перекликается «ангел превращений» «Восьмого удара», да и имена героев кузминского цикла восходят к героям текста Майринка. См. подробнее в статье *Н. Богомолова* «Отрывки из прочитанных романов...» // *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 163—173.

[89] *Майринк Г.* Ангел Западного окна: роман. СПб., 1992. С. 32. Цитата актуализирована Н. Богомоловым.

[90] Этот конструктивный принцип пушкинской поэтики замечен в работе: *Муратова Н.А.* Галина Алехина: Философия образа. Новосибирск, 2006.

[91] Так «зеленый свет» задолго до символистов и Г. Майринка прописался в русской литературе в качестве знака «иного», «потустороннего», «вечно живого» и потому относящегося к «зимнему» царству мертвых.

[92] *Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 103.

[93] Там же.

[94] Ср.: «И близорукими, *как у вышивальщиц глазами* / В сердце сердца Вас находит» («Листья, цвет и ветка...», 1916).

[95] См. замечание Н. Богомолова: «Но все это оказывается лишь эпизодом в кинематографически мелькающей (и, как в старом кинематографе, слегка подрагивающей и не вполне устойчивой!) сменой манер и стилей, где богиня совмещается с хазой, кисейное платьице — со шпалером, “несмолкаемое одобрение сограждан” — с “я ли тебе не давала, пивом не поила”» (*Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин // Эрос. Россия. Серебряный век. М., 1992. С. 90).

[96] Определения из недоработанного «Вступления» к сборнику.

[97] См. запись в дневнике: «...действительно, дорвавшиеся товарищи ведут себя как Аттила, и жить можно только ловким молодцам» (март 1918 года, цит. по: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 42).

[98] Ср.: «Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Сон у него прошел; он сел на кровать и думал о похоронах старой графини. В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко. <...> Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню» (А.С. Пушкин. Пиковая дама). — «Проснулся он часа через три. Никто его не будил. Квадрат окна смутно серел по ночному. Может быть, шаги прервали его сон. Шагов он не слышал, а прямо увидел свет в дверях. В комнату вошла Альбина» (М. Кузмин. Невеста. С. 698).

[99] Время действия устанавливается за счет связанности данного рассказа, прежде всего именем героя, с «Римскими чудесами» (опубл. в 1922 г.).

[100] См. подробнее: *Ямпольский М.* Наблюдатель... С. 131–136.

[101] Очевидная отсылка к платоновскому «Пиру».

[102] Литературные манифесты. С. 318.

[103] Критик В. Перцов в печально известной статье «По литературным водоразделам» (1925) объединяет Кузмина с Ахматовой и Сологубом, присоединяет их к когорте «литературных неудачников», сокрушаясь о том, что «никакими токами не удается гальванизировать» Кузмина. И не рекомендует советскому человеку читать «Новый Гуль» (1924) потому, что там «чувствуется спокойная жизнерадостность личной жизни» (Анна Ахматова: pro et contra. Т. 1. С. 252).

[104] В поэтическом космосе Кузмина физиологизация пространства устойчива. См., например: «...перед статуей Гермеса тихо горела лампада, защищенная от ветра тонким алебастром. Свет был тепел и розов как тело» (М. Кузмин. Невеста. С. 697).

[105] См.: Предисловие к «Чудесной жизни Иосифа Бальзамо, графа Калиостро».

[106] В кузминоведении все, кто касался историко-литературных изысканий (указанные нами Н. Богомолов, Дж. Малмстад, Р. Тименчик), единодушны: бытовая трактовка Ахматовой образа Кузмина, «изящнейшего Сатаны» как чуть ли не главного, наравне с Глебовой-Судейкиной, виновника гибели Князева, несостоятельна, так как самоубийство «драгунского Пьеро» произошло значительно позже разрыва их отношений. Но... Палладизм *(так Кузмин в своем Дневнике называет тип поведения декадентской девицы Паллады)* одного из них поэт так и не смог преодолеть. Другой, Сапунов, *вместо* Кузмина (предсказанная гибель «*через третье лицо*») утонул.

[107] См. у Майринка: «Бартлет захохотал обычным своим утробным хохотом и заверил меня, мол, не призрак он, а живой и невредимый Бартлет Грин собственной пер-

соной, и не с того света явился, а с оборотной стороны земного мира, ибо на ней он теперь обитает, а никакого "того света", мол, вовсе нет, есть, дескать, лишь этот свет, наш мир, единый, однако наличествуют в нем многие стороны и грани, и та сторона на которой он, Бартлет, ныне обретается, мало чем уступает той, какую считаю миром я» (*Майринк Г.* Ангел западного окна. С. 106).

[108] См. особое значение *зеленого* у Майринка: «*Запад* — это *зеленое царство мертвого прошлого*. Подобных «вестников» предостаточно обретается в полях *царства тлена и разложения*, много их там, где вызревают споры *гнили и плесени*» (*Майринк Г.* Ангел западного окна. С. 472).

[109] См. «Дневник 1934 г.»: «Мое положение таково, будто меня нет, вроде как мое существование. Читая разные постановления съездов, критики, выступления, является мысль, что живой о живом и думает, что все это законно и естественно, хотя от меня при таком подходе только пух полетел бы» (*Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 31).

[110] *Горбачев Г.* Очерки современной русской литературы. Л., 1924. С. 19, 29.

[111] *Горбачев Г.* Современная русская литература. Л., 1928. С. 14.

[112] *Горбачев Г.* Современная русская литература. Л., 1929. С. 16.

[113] Цит. по: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 174.

[114] В 1920—1930-е гг. Кузмин активно и много переводил. В издательстве «Academia» он был редактором и переводчиком собрания сочинений Анри де Ренье (совместно с Ф. Сологубом и А. Смирновым). Один из лучших переводов «Золотого осла» Апулея также принадлежит перу поэта. В целом, Кузмин перевел 8 пьес В. Шекспира, а в год смерти поэта вышло двуязычное издание «Короля Лира». Переводил Кузмин любимого Гете и нелюбимых Гейне, Байрона, и многое другое.

[115] Цит. по: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 66.

[116] Подробнее анализ статьи см.: *Морев Г.А.* Советские отношения М. Кузмина (К построению литературной биографии) // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 78—86. См. также: *Морев Г.* Казус Кузмина // *Кузмин М.* Дневник 1934 г. С. 15.

[117] Там же. С. 20. В близком значении цитата актуализирована Г. Морёвым в статье «Казус Кузмина».

[118] *Струве Н.* Восемь часов с Анной Ахматовой // Анна Ахматова: pro et contra. Т. 2. С. 424.

[119] *Цветаева М.* Нездешний вечер // *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. Кн. 1. М., 1997. С. 283. В этом году М. Цветаева принимается за эссе «Мой Пушкин» (1937). В целом русская эмиграция, в отличие от советской литературы, отозвалась на смерть поэта. Кроме Цветаевой, наиболее яркие поэтические некрологи принадлежат перу *Н. Тэффи* («Река времени. Памяти М.А. Кузмина» // Сегодня. 1936. 23 марта) и А. Ремизова («Послушный самокей»). См. в книге: *Ремизов А.* Огонь вещей. М., 1989.

[120] *Ахматова А.* Поэма без героя // *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 1998. С. 133.

[121] *Цветаева М.* Нездешний вечер. С. 293.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1872, 6 октября — В семье отставного военного в Ярославле родился Михаил Кузмин. В возрасте двух лет переехал с родителями в Саратов, где жил до 12 лет.

1884 — Переезд с родителями в Петербург. Знакомство с Г.В. Чичериным, культурным наставником будущего поэта, в первые годы советской власти — наркомом иностранных дел.

1892 — Год поступления в консерваторию (класс Н.А. Римского-Корсакова).

1895, весна—лето — Путешествие в Египет. «Мы были в Константинополе, Афинах, Смирне, Александрии, Каире, Мемфисе. Это было сказочное путешествие по очаровательности впервые collage и небывалости увиденного» (*Кузмин М.* Histoire edifiant de mes commencements // *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 271).

1897 — Путешествие в Италию.

Конец 1903 — начало 1904 — Участие в «Вечерах современной музыки», знакомство с художниками «Мира искусства» (В. Нувелем, К. Сомовым, позднее с Н. Сапуновым, С. Судейкиным и др.).

Конец 1904 — В домашнем издательстве семейства Верховских появляется «Зеленый сборник стихов и прозы»: в этом сборнике и состоялся поэтический дебют Кузмина. Здесь были напечатаны тринадцать сонетов и оперное либретто.

1906, январь — Знакомство с Вяч. Ивановым. Первое посещение «башни», где происходит встреча с В. Брюсовым — одним из устойчивых издателей Кузмина.

1906, июль — В № 7 журнале «Весы» опубликованы «Александрийские песни».

1906, ноябрь — В № 11 журнала «Весы» опубликована повесть «Крылья».

1908 — В издательстве «Скорпион» выходит первая книга стихов «Сети»,

1912 — В том же издательстве выходит вторая книга стихов «Осенние озера».

1914 — Выходит третья книга стихов «Глиняные голубки».

1914—1918 — Выходят тома «Собрания сочинений» М.И. Кузмина (издательство М.И. Семенова). Вошедшие в него тексты обезображены военной цензурой.

1918—1924 — Кузмин активно печатается. Завязываются отношения с новыми издательствами. В издательстве «Петрополис» выходят большие книги стихов: «Нездешние вечера» (1921), «Параболы» (1923), а также скандально известная книга эротических стихотворений «Занавешенные картинки» (1920), ставшая формальным поводом для выдавливания «педераста» и «порнографа» из литературы.

1924 — В издательстве «Academia» выходит книга стихов «Новый Гуль». «Academia» оказывается единственным издательством, в котором Кузмин остается в качестве автора переводов до конца своей жизни.

1929 — Год издания последней книги стихов «Форель разбивает лед» («Издательство писателей в Ленинграде»).

1936, 1 марта — Смерть поэта в переполненной городской ленинградской больнице. М. Кузмин похоронен на «Литературных мостках» Волковского кладбища.

1938 — Арест Ю. Юркуна и архива поэта. Архив Кузмина утерян (или уничтожен) НКВД.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения М. Кузмина

Крылья. Повесть. М.: Скорпион, 1907.
Приключения Эме Лебефа. СПб.: товарищество «Вольная типография», 1907.
Сети. Первая книга стихов. М.: Скорпион, 1908.
Первая книга рассказов. М.: Скорпион, 1910.
Вторая книга рассказов. М.: Скорпион, 1910.
Осенние озера. Вторая книга стихов. М.: Скорпион, 1912.
Третья книга рассказов. М.: Скорпион, 1913.
Глиняные голубки. Третья книга стихов. СПб.: М.И. Семенов, 1914.
Вожатый. Стихи. СПб.: Прометей, Н.Н. Михайлова, 1918.
Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро: В 3 кн. Пг.: Странствующий энтузиаст, 1919 (Новый Плутарх, 1918, I).
Занавешенные картинки. Амстердам (на самом деле книга вышла в Петрограде), 1920.
Александрийские песни. Стихи. Пг.: Прометей, 1921.
Нездешние вечера. Стихи 1914–1920. Пб.: Петрополис, 1921.
Эхо. Стихи. Пб.: Картонный домик, 1921.
Параболы. Стихотворения. 1921–22 г. Berlin: Образование, 1922; 2-е изд.: Пб.; Берлин: Петрополис, 1923.
Условности. Статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923.
Новый Гуль. Стихи. Л.: Academia, 1924.
Форель разбивает лед. Стихи. 1925–1928. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929.
Стихи и проза / Сост., вступ. ст. и примеч. *Е.В. Ермиловой.* М.: Современник, 1989.
Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. *А. Лаврова, Р. Тименчика.* Л.: Художественная литература, 1990.
Подземные ручьи: избранная проза. СПб., 1994.
Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. *Н.А. Богомолова.* СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996 (Новая библиотека поэта). 2-е изд.: 2000.
Условности. Статьи об искусстве. Томск: Водолей, 1996.
Дневник 1934 года / Под ред., со вступ. ст. и примеч. *Г. Морева.* СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998.
Проза и эссеистика: В 3 т. Сост. *Е. Домогацкая, Е. Певак.* М.: Аграф, 1999.
Плавающие-путешествующие: Романы, повести, рассказ / Предисл. и коммент. *Н. Богомолова.* М.: Совпадение, 2000.
Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. *Н.А. Богомолова* и *С.В. Шумихина.* СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.
Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. *Н.А. Богомолова* и *С.В. Шумихина.* СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.

Литература о М. Кузмине

Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. III, 1995.

Гаспаров Б.М. Еще раз о прекрасной ясности. Эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // Studies in the Life and Work of Mixail Kuzmin. Wien, 1989.

Гаспаров М.Л. Художественный мир Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. IV, 1995.

Корниенко С.Ю. В «Сетях» Михаила Кузмина: семиотические. Культурологические и гендерные аспекты. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 2000.

Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век» // *Кузмин М.А.* Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1990.

Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции. 15–17 мая 1990 / Сост. и ред. *Г.А. Морева.* Ленинград: Совет по истории мировой культуры АН СССР, 1990.

Малмстад Дж. Mixail Kuzmin: a Chronical of His Life and Times // *Кузмин М.А.* Собрание стихов III. Несобранное и неопубликованное. München, 1977.

Malmstad J., Bogomolov N. Michail Kuzmin. Cambridge (Mass.). London, 1999.

Марков В.Ф. О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное. СПб.: Издательство Чернышева, 1994.

Морев Г. Казус Кузмина // *Кузмин М.* Дневник 1934 года. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998.

Studies in the Life and Work of Mixail Kuzmin. Wien, 1989.

Шмаков Г. Блок и Кузмин // Блоковский сборник. Вып. 2. Тарту, 1972.

Эткинд А. «Помнишь там, в Карпатах?» — от Мазоха к Кузмину, или Контекстуализация желаний // Новое литературное обозрение. 1995. № 4.

С.Ю. Корниенко

Максимилиан Волошин

О Максимилиане Волошине, выдающемся представителе культуры Серебряного века и пореволюционного десятилетия, до сих пор не существует установившегося мнения, его место в истории литературы обозначено очень неопределенно. Современники оценивали его по-разному. Некоторые критики считали его одним из многочисленных интерпретаторов наиболее ярких идей своего времени, другие же называли гениальным пророком, продолжавшим в поэзии линию Достоевского и Гоголя. Обладая редким даром дружбы, он в то же время умел наживать врагов. Существенное в его характере затенялось внешней экзотикой облика и поведения, отчего даже доброжелатели не всегда воспринимали его всерьез. А. Бенуа, например, признавался в том, что соединял искренне дружеские чувства к Волошину с некоторой иронией, «плененность его стихами» — с недоверием к ним, ощущением их искусственности. Но при этом он готов был отказаться от своих субъективных ощущений и предоставить суд над поэтом потомкам: «Кто знает, когда его через полвека "откроет" какой-нибудь исследователь русской поэзии периода войны и революции, он вовсе не сочтет творения Волошина за любопытные и изящные "отражения", а признает их за подлинные откровения. Его во всяком случае поразит размах волошинской искренности и правдолюбия»[1].

В воспоминаниях о Волошине, составляющих не один том, он предстает то как большой поэт и художник, то как комический персонаж декадентского балаганчика. В его прижизненной славе много скандального, она складывается из высокого и смешного. Его портреты писали большие художники, но он был также объектом шаржей многочисленных карикатуристов. То же можно сказать о его собратьях по перу, оставивших о нем как проникновенные воспоминания, так и сатирические зарисовки. «Близкий всем, всему чужой», пользуясь его же словами, Волошин притягивал толпы поклонников поэзии, но в то же время вызывал раздражение интеллектуалов своей многоликостью, стремлением эпатировать публику. В.Ф. Ходасевич отметил, что он был «великий любитель и мастер бесить людей»[2].

Как поэта и человека его выковали и высветили годы революции и Гражданской войны. Его поэтическое творчество этих лет поражает мас-

штабностью историософского видения, прозрениями, звучащими поразительно актуально и в наши дни. Неожиданный рост его таланта, переход его в новое качество признавал даже такой великий скептик как И.А. Бунин, острым пером изобразивший Волошина среди других весьма сурово ощененненных им современников. Чтобы судить о Волошине «из главного», почувствовать основные движущие импульсы его творчества и жизни, надо постоянно держать в памяти его образ этих трагических лет, рассматривать его бытие как бы в обратной перспективе.

*
* *

Максимилиан Александрович Кириенко-Волошин родился в Киеве 16 мая 1877 г., в Духов день, как он подчеркивает в своей автобиографии, связывая с днем церковного года свою «склонность к духовно-религиозному восприятию мира»[3]. Его мать, Елена Оттобальдовна, урожденная Глазер, происходившая из обрусевших немцев, покинула своего мужа, А.М. Кириенко-Волошина, когда ребенку было всего два года, и начала самостоятельно зарабатывать на жизнь. В октябре 1881 г. А.М. Кириенко-Волошин умер, а Елена Оттобальдовна переехала с сыном в Москву. Они поселились на Долгоруковской улице, где и прожили последующие двенадцать лет.

В 1887 г. Волошин поступил в частную гимназию Л.И. Поливанова. «Темными и стесненными» называл поэт в автобиографии свои гимназические годы. Некоторое разнообразие вносило в эту жизнь творчество: он начал писать стихи с тринадцати лет, а с четырнадцати вел дневник. С юности он любил выступать перед публикой, особенно читать стихи на литературных вечерах. Летом он ездил с матерью в Крым и страстно полюбил море и горы. Когда ему было шестнадцать лет, в 1893 г., Елена Оттобальдовна решила окончательно переехать в Крым, в Коктебель, где жил ее брат. Это решение было вызвано тем, что Волошину, который внешне всегда казался воплощением здоровья, с юных лет осложняли жизнь серьезные болезни: астма, впоследствии перешедшая в хроническую эмфизему легких, а также нарушение обмена веществ. Борьба за его здоровье и была главной причиной переезда в Крым.

В том же году будущий поэт был принят в пятый класс феодосийской гимназии. Он продолжал писать стихи, увлекался историей философии, принимал участие в театральных постановках и даже сам ставил спектакли. В 1897 г. после окончания гимназии он поступил на юридический факультет Московского университета. Студенческие годы, полные событий, оставили у него, по его собственному признанию в автобиографии, ощущение «пустоты и бесплодности». Романтик, чуждый политики, он был вовлечен в организацию студенческих волнений и в агитационную работу. За эту деятельность в 1899 г. он был выслан из Москвы в Феодосию.

Чтобы сын не терял ценного для образования времени, Елена Оттобальдовна решила отправиться с ним в длительную поездку за границу, во время которой Волошин побывал в Италии, Швейцарии, в Париже и Берлине. В Берлине он посещал университетские лекции, изучал немецкий язык. Стремясь все же закончить учебу в Московском университете, в январе 1900 г. он вернулся в Москву, сдал несколько экзаменов, но затем снова уехал в Европу, на этот раз с друзьями. По возвращении из путешествия он был в очередной раз арестован и проживание в Москве ему было запрещено. И тогда Волошин отправился в противоположном направлении: в Среднюю Азию. Время, проведенное там, поэт считал решающим для своего духовного развития. Здесь ему «открылась относительность европейской культуры»[4], здесь же «настигли» его «Ницше и “Три разговора” Вл<адимира> Соловьева»[5].

Пребывание в Азии помогло поэту в новой перспективе представить историю и будущее России, новые литературно-философские впечатления дали ему возможность «взглянуть на всю европейскую культуру ретроспективно — с высоты азийских плоскогорий и произвести переоценку культурных ценностей»[6]. С этого момента он сознает, что для понимания России необходимо знать не только Европу, но и Азию. Интерес к этой теме никогда не иссякал у Волошина, что сближает его со «скифством» эпохи символизма, а также с вызревавшим в нем евразийством русской пореволюционной эмиграции. Посмотрев на Россию из Азии, он решает «на много лет уйти на запад, пройти сквозь латинскую дисциплину формы»[7].

С 1901 г. Волошин поселяется в Париже, изучает европейскую литературу и искусство, завязывает новые знакомства в среде русских и французских поэтов и художников. В 1902 г. он начинает всерьез заниматься живописью. «Странствую по странам, музеям, библиотекам... Кроме техники слова, овладеваю техникой кисти и карандаша»[8], — писал он об этом времени. В Париже Волошин продолжает интересоваться Востоком, знакомится с крупным реформатором тибетского ламаизма бурятом А. Доржиевым, получая от него первое представление о буддизме. Когда поэт попадает в Ватикан, он проникается восхищением перед католицизмом, видя в нем «спинной хребет всей европейской культуры»[9]. Однако поэт не стремится всего себя посвятить какому-либо одному учению: он накапливает разнообразные духовные сокровища, намереваясь построить из них нечто свое.

Как сын своего века, он до конца жизни пытался сочетать христианство и язычество, православие и католицизм, буддизм и антропософию. Характерно высказывание поэта о своем мировоззрении: «Я язычник по плоти и верю в реальное существование всех языческих богов и демонов — и, в то же время, не могу его мыслить вне Христа»[10].

Началом своей литературной деятельности Волошин считал библиографические статьи и заметки в «Русской мысли», опубликованные в 1900 г. Первый цикл стихов он печатает в 1903 г. в журнале «Новый путь», затем издает отдельные стихи в «Северных цветах» и «Весах». В качестве литературного и художественного критика он участвует во всех литературно-художественных изданиях, таких как «Гриф», «Перевал», «Золотое руно»,

«Аполлон». В 1903 г. знакомится с виднейшими поэтами своего времени: К.Д. Бальмонтом, В.Я. Брюсовым, Вяч. Ивановым, А. Белым и А. Блоком. Волошин оставил блистательные стихотворные портреты знаменитых современников в разных циклах своих стихов.

С 1904 г. Волошин большей частью живет в Париже, лишь изредка наезжая в Россию. В Европе он проходит школу поэзии и живописи. По его словам, он учился «художественной форме — у Франции, чувству красок — у Парижа, логике — у готических соборов, средневековой латыни — у Гастона Париса, строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе — у Флобера, стиху — у Готье и Эредиа...»[11]. В эти годы он, по собственному признанию, «только впитывающая губка»[12]. На темы литературные и художественные он публикует статьи в газете «Русь». Некоторым его современникам его всеядность казалась чрезмерной и поверхностной, они называли его «коммивояжером», знакомившим публику с последними образцами французской литературной и художественной моды.

Поражает, с какой жадностью молодой Волошин поглощает все заметные эстетические, духовные, интеллектуальные увлечения своей эпохи. Что это было — духовное гурманство, интеллектуальная прожорливость или необычайная вместимость души, поиск истины на многих и разных путях? На этот счет мнения расходятся. Только позднее творчество покажет, *что* он отберет в сокровищнице мировой культуры и из чего будет строить свое мировоззрение. В период же ученичества он пробует все.

В Европе он интересуется магией и оккультизмом, франкмасонством и теософией, в 1905 г. знакомится с создателем антропософии Рудольфом Штейнером. Волошин писал, что Штейнеру, более чем кому-либо, он обязан познанием самого себя. Практические и теоретические занятия антропософией отвлекли его от назревавших в России событий. И однако к 9 января 1905 г. судьба привела его в Петербург и «дала почувствовать все грядущие перспективы русской революции»[13]. Он был потрясен столкновением народа и власти, гибелью невинных людей, тягостной атмосферой крушения надежд на милосердие царя. В тот же день он написал стихотворение «Предвестия. 1905 г.», в котором произошедшее отнесено к «часам Голгоф». Поэт чувствует, что «уж занавес дрожит перед началом драмы», он слышит рождающиеся «во чреве времени» вещие слова и заклятья. В написанном год спустя стихотворении «Ангел мщения» (1906) поэт осмысливает события первой русской революции как предвестие грядущих катастроф.

В России поэт тогда не остался. Ему еще предстояло решить проблемы собственного духовного роста. На данном этапе в жизни и творчестве Волошина важнейшее место занимает самопознание, поиск мировоззрения, практика овладения телом и освоения основ духовной жизни. Позднее он сам определит этот путь как путь «блуждания», обозначив так важнейшее семилетие своей жизни, с 1905 по 1912 гг., между 28 и 35 годами. «Этапы блуждания духа: буддизм, католичество, магия, масонство, оккультизм, теософия, Р. Штейнер»[14]. Это также и время «больших личных переживаний романтического и мистического характера»[15]. К мистике и оккультизму

поэта привязывала и его первая любовь — к художнице Маргарите Васильевне Сабашниковой (1882—1973), также глубоко увлеченной духовными исканиями, боготворившей Штейнера и находившей в антропософии смысл жизни.

Как в молодости, так и в зрелые годы Волошин был до глубины души рыцарем и романтиком в любви. В письмах он признавался, что, общаясь с утонченными интеллектуальными женщинами, не мог переступить грань возвышенных романтических отношений. В более поздние годы писал поэтессе А.К. Герцык: «У меня же трагическое раздвоение: когда меня влечет женщина, когда духом близок ей, я не могу ее коснуться, это кажется мне кощунством»[16]. Не удивительно, что его отношения с избранницей складывались мучительно сложно. Сабашникова обладала внешностью «царевны из сказки», как и называет ее Волошин в одном из своих стихотворений. Восточные черты придавали экзотическое очарование ее аристократическому облику. Три года знакомства были временем романтического общения, встреч и расставаний, сближения и охлаждения. Сабашникова надеялась обрести в замужестве чувство защищенности и освобождения от психологического гнета матери. Как она говорила, ей нужен был великан, который придет и унесет ее. Но Волошин в тот момент и сам нуждался в психологической поддержке, она это чувствовала и не могла решиться связать с ним свою судьбу. Посвященный ей цикл «Amori Amara Sacrum» («Святилище горькой любви») поэт открывает словами:

Я ждал страданья столько лет...

С этим страданием он не расставался многие годы, и оно неизменно служило источником лирического творчества. Поэт оставил множество поэтических зарисовок возлюбленной, одной из самых выразительных является стихотворный «Портрет» (1903), в котором она как бы говорит от собственного имени:

Я вся — тона жемчужной акварели,
Я бледный стебель ландыша лесного...
Я изморозь зари, мерцанье дна морского...
Я жидкий блеск икон в дрожащих струйках дыма...

В цикле «Amori Amara Sacrum» лирический герой Волошина предстает рыцарем культа Вечной Женственности, в котором нашло отражение поклонение Деве Марии и Софии-Премудрости. Здесь явственно сказалось влияние Вл. Соловьева и его последователей поэтов-символистов. Маргарита Сабашникова была для Волошина идеалом, подобным тому, который увидели Блок и Белый в Любови Менделеевой. В 1905 г., за год до свадьбы, в стихотворении «Таиах», Волошин в символической форме, но предельно трезво характеризует свои отношения с Сабашниковой, признает, что им трудно и даже невозможно быть вместе:

Час настал. Прощай, царевна!
Я устал от лунных снов.
<...>

Много дней с тобою рядом
Я глядел в твое стекло.
Много грез под нашим взглядом
Расцвело и отцвело.

Все, во что мы в жизни верим,
Претворялось в твой кристалл.
Душен стал мне узкий терем,
Сны увяли, я устал...

Я устал от лунной сказки,
Я устал не видеть дня.
Мне нужны земные ласки,
Пламя алого огня.

<...>
Не царевич я! Похожий
На него, я был иной...
Ты ведь знала: я — Прохожий,
Близкий всем, всему чужой.

В отношениях поэта и художницы всегда оставалась неясность и неопределенность. Поэт уставал от своей односторонней преданности, надолго исчезал из ее жизни, но неизменно возвращался. Такое положение не изменил даже официальный брак, в который Сабашникова вступила словно против своей воли. Бракосочетание Волошина и Сабашниковой состоялось в апреле 1906 г. Затем последовал отъезд в Париж, а в июне они совершили свадебное путешествие по Дунаю. В июле приехали в Коктебель, в сентябре были в Москве, а в октябре отправились в Петербург. В северной столице они остановились в доме, где жил Вяч. Иванов. В этом доме с эркером, придававшим гостиной сходство с башней, проходили знаменитые ивановские «среды». Молодые супруги были поглощены бурной интеллектуально-художественной жизнью и потрясены роскошью общения: в кругу Вячеслава Иванова они познакомились с Бердяевым, Блоком, Розановым, Ремизовым, Сологубом и многими другими известными в творческих кругах людьми. Молодые супруги не могли оторваться от источника новых впечатлений и решили задержаться в Петербурге. Это решение оказалось роковым для их брака.

В атмосфере «мистических связей» завязался роман Сабашниковой одновременно и с Вячеславом Ивановым, и с его женой, Лидией Зиновьевой-Аннибал. Иванов не хотел видеть в данном союзе Волошина. Следуя романтическому кодексу поведения, Волошин признавал возвышенность этих отношений и не смел ограничивать свободу жены. Затем последовали

годы встреч и расставаний. Не покидавшая поэта надежда на восстановление брака долгое время отвлекала его от других, более земных возможностей устроить свою семейную жизнь.

Одно из символических стихотворений этой поры «In mezza di cammin» (1907) свидетельствует о том, что после духовной измены своей Маргариты Волошин предвидел необратимый разрыв с ней. Символика стихотворения основана на ассоциациях с начальными строфами дантовского «Ада»:

Блуждая в юности извилистой дорогой,
Я в темный Дантов лес вступил в пути своем,
И дух мой радостный охвачен был тревогой.

С безумной девушкой, глядевшей в водоем,
Я встретился в лесу. «Не может быть случайна,
Сказал я, — встреча здесь. Пойдем теперь вдвоем».

Но девушка приникла к зеркалу воды, зачарованная поднимающимся со дна ликом Солнечного Зверя. Плененная этим образом, поверив «правде снов», она обратилась в птицу и бросилась в водную пучину. Поэт остался один: «Смертельной горечью была мне та потеря».

В середине марта Волошин уехал в Крым, пытаясь забыться в творчестве. Однако в августе Сабашникова приехала к нему. Как она вспоминала, несмотря на попытки сближения, оба чувствовали, что в их отношениях произошло непоправимое.

В марте 1908 г. в Петербурге Волошин познакомился с поэтессой Елизаветой Ивановной Дмитриевой (1887—1928). Они начали переписываться, а летом 1909 г. она по его приглашению приехала в Коктебель. Ее сопровождал Николай Гумилев, страстно увлеченный ею. Гумилев предлагал ей руку и сердце, но при этом не скрывал, что невысоко ценит ее стихи, так как вообще, по его словам, не признавал женскую поэзию. Такое отношение к ее таланту Дмитриеву оскорбляло. В Волошине она встретила человека, который сумел оценить ее не только как женщину, но и как поэта, как личность.

Как вспоминала Цветаева, «в этой молодой школьной девушке, которая хромала, жил нескромный, нешкольный, жестокий дар, который не только не хромал, а, как Пегас, земли не знал. Жил внутри, один, сжирая и сжигая. Максимилиан Волошин этому дару дал землю, то есть поприще, этой безымянной — имя, этой обездоленной — судьбу. Как он это сделал? Прежде всего он понял, что школьная учительница такая-то и ее стихи — кони, плащи, шпаги, — не совпадают и не совпадут никогда. Что боги, давшие ей ее сущность, дали ей этой сущности обратное — внешность: лица и жизни. Что здесь, перед лицом его — всегда трагический, здесь же катастрофический союз души и тела. Не союз, а разрыв»[17].

Волошин, продолжает Цветаева, «знал людей, то есть знал всю их беспощадность, ту — людскую, — и, особенно, мужскую — ничем не оправданную требовательность, ту жесточайшую неправедность, не ищущую в

красавице души, но с умницы непременно требующую красоты». У него же отношение было иное: «Когда женщина оказывалась поэтом или, что вернее, поэт — женщиной, его дружбе, бережности, терпению, вниманию, поклонению и сотворчеству не было конца»[18].

Волошин был «устроителем» многих судеб, инициатором многих творческих дружб. Точно определила это его качество Цветаева: «Одно из жизненных призваний Макса было сводить людей, творить встречи и судьбы. Бескорыстно, ибо случалось, что двое, им сведенные, скоро и надолго забывали его. К его собственному определению себя как коробейника идей могу прибавить и коробейника друзей». Но это была не бытовая дружба, а со-творчество, стремление проявить в человеке самое главное в нем: «Острый глаз Макса на человека был собирательным стеклом, собирательным — значит зажигательным. Все, что было своего, то есть творческого, в человеке, разгоралось и разрасталось в посильный костер и сад. Ни одного человека Макс — знанием, опытом, дарованием — не задавил. Он, ненасытностью на настоящее, заставлял человека быть самим собой»[19].

В поисках воплощения внутренней сущности Дмитриевой Волошин создал образ таинственной незнакомки, испанки Черубины де Габриак. От ее имени Дмитриева общалась с редактором «Аполлона» Сергеем Маковским только по телефону, заставив его, как и всю редакцию, разгадывать одну из самых поразительных в истории литературы мистификаций. Все предлагавшиеся ею стихи были приняты и горячо обсуждались сотрудниками журнала, к ним проявили должное внимание и критики. Однако, когда тайна раскрылась, сказка кончилась и принцесса вновь превратилась в Золушку.

У истории с Черубиной был еще один драматический финал. Волошин проявил исключительное для его времени рыцарство: он вызвал своего соперника Гумилева на дуэль за непочтительные слова о Дмитриевой. Они стрелялись, но ни один не был ранен. Если вспомнить, что Гумилев был офицером и прекрасно владел оружием, надо отдать должное отваге Волошина, который никогда не служил в армии, был убежденным пацифистом и вряд ли умел стрелять.

В 1909—1910 гг. Волошин посвятил Дмитриевой ряд произведений: «К этим гулким морским берегам...» (май 1909); изысканный эзотерический венок сонетов «Corona Astralis» (август 1909); стихотворения, вошедшие в раздел «Блуждания» книги «Selva oscura»: «Пурпурный лист на дне бассейна...» (26 января 1910), «Судьба замедлила сурово...» (февраль 1910), «С тех пор, как тяжкий жернов слепой судьбы...» (1 марта 1910), «Теперь я мертв. Я стал строками книги...» (19 марта 1910), «Себя покорно предавая сжечь...» (20 марта 1910), «В неверный час тебя я встретил» (1910), а также портрет в цикле «Облики»: «Ты живешь в молчаньи темных комнат...» (12 февраля 1912).

Хотя Волошин «создал» блистательную Черубину де Габриак, ему было не просто заставить читателей увидеть в нем самом исключительного лирического и романтического поэта. Его собственные стихи по разным причинам с трудом доходили до читающей публики. Как и в случае с Черуби-

ной, ранняя романтическая поэзия Волошина мало соответствовала его внешнему облику, характеру, стилю поведения. Как поэту ему мешала его репутация журналиста и критика, автора острых, иногда даже скандальных, статей на литературные и художественные темы. Сознавая все это, он много писал, не печатая. Основной формой публикации было для него устное чтение в кругу друзей и на литературных вечерах. Он любил и умел читать стихи, как свои, так и чужие. Его выступления собирали толпы слушателей. Но публиковать он решался только самое, с его точки зрения, совершенное.

*
* *

Первая книга Волошина «Стихотворения: 1900–1910» вышла в свет в 1910 г., когда поэту было 33 года. В этот сборник тщательно отобранных стихотворений вошли циклы: «Годы странствий», «Amori amara sacrum», «Звезда полынь» и «Алтари в пустыне».

Цикл «Годы странствий» включает стихи, навеянные впечатлениями от путешествий, в основном по странам Европы. Многие стихи этого цикла представляют собой поэтические портреты национальных культур: испанской, германской, французской, итальянской, греческой. Изысканную смесь живописи и поэзии представляют зарисовки городов и памятников культуры: прежде всего Парижа, его улиц и домов, разных атмосферных состояний при разной погоде, описания Венеции, афинского Акрополя, римского Форума, Рейнского собора. Цветаева писала о его первой книге: «...Где ни раскроешь, везде Париж. Редкая страница нас не обдаст Парижем, если не прямым Парижем, то Парижем иносказанным. Первая книга его, на добрую половину, чужестранная. В этом он сходится с большинством довоенных поэтов»[20]. Цветаева здесь верно отмечает «иносказанность», так как стихи о заморских странах несут у Волошина символическую и мистическую нагрузку, поэт выступает как странник по иным мирам.

Волошин — мастер создавать атмосферу тайны, сновидения, зыбких и неуловимых настроений, он стремится вывести читателя из состояния обыденного восприятия мира. Для восприятия мистических планов его лирики нужна определенная конгениальность, со-настроенность читателя. Рецензенты не всегда чувствовали скрытую в стихах мистическую глубину, однако все они оценили изобразительность, орнаментальность, красочность поэзии Волошина, его словесную живопись и техническое мастерство. Было очевидно, что поэт в совершенстве владеет многообразными техническими приемами, как традиционными, так и новейшими, усвоенными у французских символистов. В поэзии Волошина сказалась и пройденная им в Париже школа, и глубокое знание истории русской литературы и языка. Ему были открыты древние пласты русской лексики, он испытывал интерес к церковнославянскому языку — языку духовной литературы. Ему отлично удавались стилизации, он был исключительным мастером сонета. Даже такой ревнивый к чужой славе поэт, как Брюсов, признал, что Волошин не уступает ему во владении этой сложной поэтической формой.



Максимилиан Волошин. 1919
ОР ИМЛИ РАН



Игорь Северянин. 1933



Зинаида Гиппиус. 1920-е гг.



Марина Цветаева. 1924

Несмотря на поверхностную, бросавшуюся в глаза подражательность, большинство ранних стихов Волошина показывают, что он полагался не только на литературные впечатления, но и на собственное видение и ощущение мира. Таково, например, ставшее одним из самых знаменитых стихотворение «В вагоне», написанное в поезде между Парижем и Тулузой в 1901 г. *Некрасовский* ритм сочетается в нем с модернистскими настроениями времени, а также с индивидуальным волошинским мирочувствованием. Строки этого стихотворения были на слуху у современников и не раз воспроизводились в мемуарах:

Мысли с рыданьями ветра сплетаются,
С шумом колес однотонным сливаются,
И безнадежно звучит и стучит это:
Ти-та-та...та-та-та...та-та-та...ти-та-та...

В этом стихотворении поэт назвал себя «странником вечным в пути бесконечном», и это несколько манерное — в стиле эпохи — определение «приросло» к нему в критике.

Волошину замечательно удавались стихотворные портреты современников. При этом в некоторых портретах можно узнать черты самого поэта. Так, в стихотворении, посвященном Валерию Брюсову («По ночам, когда в тумане...», 1903), впервые появились строки, позднее почти точно повторенные в приведенном выше стихотворении «Таиах» (1906) и не раз прилагавшиеся к самому Волошину:

В вашем мире я — прохожий,
Близкий всем, всему чужой.

Стихотворных портретов современников у Волошина очень много, и все они отличаются как психологической глубиной, так и пластической выразительностью. Помимо точно переданного внешнего облика они содержат еще и некое символическое выражение духовной и творческой сущности человека. Таково посвященное Андрею Белому стихотворение «В цирке» (1903) — о Пьеро и его трагической судьбе. Нередко портрет человека дополняется детально проработанным фоном — например, изображением города, при этом два изображения взаимно проникают и дополняют друга друга (стихотворение «Перепутал карты я пасьянса...», посвященное А.К. Герцык, 1909).

Цикл «Звезда Полынь» объединил религиозно-философскую лирику, размышления о творчестве и эросе, а также стихи о Крыме. Христианская символика характерна для программного стихотворении «Звезда полынь» (сентябрь 1906), которым открывается цикл:

Быть вспаханной землей... И долго ждать, что вот
В меня сойдет, во мне распнется Слово...

Однако в стихотворениях 1907 г. «Кровь», «Солнце», «Сатурн», «Грот нимф» поэт поклоняется языческим божествам. Христианская символика характерна для цикла из семи стихотворений под названием «Руанский собор» (1907). Библейские и евангельские символы осмысливаются в поэзии Волошина с характерной для эпохи творческой свободой, поэт стремится к обновлению канонических образов. Последнее стихотворение этого цикла «Воскресенье» вырастает из традиционного толкования образа Церкви как невесты Христовой, развитие этого толкования не спорит с традицией. Но следующее стихотворение «Гностический гимн Деве Марии», созданный в том же году, далеко отходит от православных представлений. В нем раскрывается связь христианского образа Богородицы с женскими божествами других религиозных культов, причем поэта особенно привлекают фонетические созвучия и ассоциации, на которых и держатся параллели: Дева Мария и буддистская Майя, праматерь-материя, марево-Мара, Мария ассоциируется и с морем, море – с Афродитой, рожденной в пене богиней любви греческой мифологии. Созвучия нередко увлекали и гипнотизировали поэта, как все символисты верившего в существование связей между звуком и смыслом.

Цикл «Киммерийские сумерки» (1907–1909) посвящен Крыму, который стал творческой родиной поэта, сформировал его самобытное мироощущение. В стихах цикла осмысливается легендарная история и мифология Киммерии — древнего царства на территории Крыма, многие стихи посвящены духам природы, тайной жизни моря, гор, солнца и звезд. Поэзия этого цикла гармонирует с акварельными пейзажами Волошина, на которых мягкими тонами изображены горные хребты, цветущие долины, уходящие к горизонту холмы. Стихам этого цикла свойственна живописность, причем очень конкретная, с поразительной точностью передающая не только своеобразие ландшафта Карадага, но и запахи нагретой солнцем земли, ароматы трав и цветов с преобладающим горьким привкусом полыни, звон цикад, прозрачность воздуха, напор ветра, вкус и цвет морской волны. Но в то же время в стихах разбросаны образы и слова, которые придают пейзажу некую мистическую глубину, заставляют задуматься о связи природы и духа, человека и Бога. В стихотворении «Полынь» (1907) человек ощущает себя одухотворенным голосом природы, земли, вселенной:

Я сам — уста твои, безгласные как камень!
Я тоже изнемог в оковах немоты,
Я свет потухших солнц, я слов застывших пламень...

Цикл «Алтари в пустыне» продолжает тему поклонения природе: источник вдохновения поэт находит в языческой античности. Центральное место занимает в этом цикле венок сонетов «Corona astralis» (1909), на который Волошин указывал как на изложение основ своего мировоззрения. В автобиографии 1925 г. он писал: «Мое отношение к миру — см. “Corona astralis”»[21]. Цикл представляет собой один из первых в России венков сонетов. В нем сплетены четырнадцать сонетов, последняя строка

каждого из которых является первой строкой следующего. Пятнадцатый сонет, предваряющий весь цикл, образуют первые строки всех сонетов. Название может быть переведено как «звездная корона» или как «астральная корона». Цикл является многогранным отражением открывшихся поэту через теософию оккультных знаний. Здесь сформулирована его философия жизни и творчества. Венок ведет к познанию сущности творческого духа, раскрывает его внеземное происхождение, связь с иными мирами и в то же время его неразрывность с землей и плотью. В этом венке прозвучали ставшие крылатыми строки, в которых мотивы творчества перекликаются с евангельскими мотивами:

Изгнанники, скитальцы и поэты!
Кто жаждал быть, но стать ничем не смог...
У птиц – гнездо, у зверя – темный лог,
А посох – нам и нищенства заветы.

Поэт в поэтической системе Волошина — это «себя забывший бог», для которого земля — «священный край изгнанья»; все увиденное на земле таит для него напоминание «иных миров». Последние три сонета содержат философию романтической любви, и здесь вновь проводится символическая аналогия между Поэтом и явившимся в земном облике Творцом:

Своей тоски — навеки одинокой,
Как зыбь морей, пустынной и широкой, —
Он не отдаст. Кто оцет жаждал — тот

И в самый миг последнего страданья
Не мирный путь блаженства изберет,
А темные восторги расставанья.

За «годами странствий» в жизни Волошина последовали «годы блужданий»: этому периоду жизни соответствовала вторая книга лирики, названная «Selva Oscura» и включившая стихи 1910–1914 гг. В течение 1922–1923 гг. рукопись этой книги, отправленная поэтом в Госиздат, переходила от одного рецензента к другому, она даже поступила в набор, но все же в конечном итоге оказалась в списке рукописей, отклоненных редакционной комиссией, как не отвечавшая духу времени. Отдельные стихотворения книги вошли в сборник избранных стихотворений «Иверни» (1918).

Название книги отсылает читателя к дантовской «Божественной Комедии». К циклу «Selva Oscura» примыкает более раннее стихотворение «In mezza di cammin», название которого (правильно «Nel mezzo del cammin» – «на середине пути», или «земную жизнь пройдя до половины») является первой строкой «Ада». В следующей строке упоминается «selva oscura» – «темный лес» («Я очутился в сумрачном лесу»). Духовный кризис, неудовлетворенность своими исканиями, Волошин, так же как и его предшествен-

ник, испытал в возрасте, который традиционно считается серединой жизни: 33–37 лет.

Книгу открывает раздел «Блуждания», в который в основном вошли произведения 1909–1913 гг., освещающие историю его романтических исканий этих лет. Значительная часть стихотворений этого раздела обращена к Е.И. Дмитриевой. Открывающее раздел стихотворение «Теперь я мертв. Я стал строками книги / В твоих руках...» (19 марта 1910), содержит идею, многократно воплощавшуюся в поэзии: здесь можно вспомнить и пушкинское «ушла любовь, явилась муза», и ахматовское «я стала песней и судьбой». К этой традиционной теме Волошин находит свой, философско-религиозный, эзотерический подход. Творчество рождается из зерна любви, но это зерно должно умереть, чтобы прорасти, дать цвет и плод. Здесь слышатся отзвуки древних мифов об умирающем и воскресающем боге. Конец стихотворения отсылает к волнующему эпизоду Евангелия:

Не отходи смущенной Магдалиной —
Мой гроб не пуст...

В стихотворении «Себя покорно предавая сжечь...» (20 марта 1910) поэт называет себя «невольником жизни дольней» и передает безысходность своего чувства, которое может найти выход только в творчестве:

Не мне и не тебе елей разлуки
Излечит раны страстного пути:
Минутна боль — бессмертна жажда муки!

Некоторые строки его лирической поэзии с удивительной пронзительностью свидетельствуют о том, что земной эрос не только не давал ему чувства близости с возлюбленной, но напротив, отдалял от нее. Творческое пламя не разгорается, но гаснет от дыхания плотской страсти. Разочарованием переполнено стихотворение «В неверный час тебя я встретил» (1910):

И не противясь темной силе,
Что нас к одной тоске вела,
Покорно, обнажив тела,
Обряд любви мы сотворили.

Однако чуда не произошло: «И в кровь вино не претворилось / Во тьме кощунственных сердец».

И без смущенья, без укора
На скучный ужас я глядел
Неискупимого позора
Погасших душ и вялых тел.

В этих строках воплотилась духовность платонизма, переосмысленная декадансом: это духовность, оторванная от жизни, она не способна просветлить земную любовь, прожечь материю и плоть. Но с течением времени поэт начинает понимать, что его выход к жизни и к творчеству лежит не на тропах темного романтического леса, что ему враждебен «Запах лилий и гнили, / И стоячей воды». И тогда из темных морских гротов и пещер он возвращается к солнечному свету («Я, полуднем объятый...», 1910). Его истинное «я» значительно полнее раскрывается в земном плане:

Я, полуднем объятый,
Точно терпким вином,
Пахну солнцем и мятой,
И звериным руном.

В следующих стихотворениях цикла еще детальнее рисуется это возвращение к солнечному земному бытию: «Чрез приятье жизненных вериг — / Я к земле доверчивей приник» («Замер дух...», 1912). Тема земной любви и плоти решается как в языческом, так и христианском символическом ключе:

Есть в грехе великое смиренье:
Гордый дух да не осудит плоть!
Через грех взыскует тварь Господь.

Поэт сознавал, что раньше он «жадно пил из токов темных, / не причащаясь бытию» («Мой пыльный пурпур был в лоскутьях...», 1913). Освобождаясь от наваждения мечтаний и фантазий, поэт странствует по миру в поисках истинной духовности. Заключает цикл стихотворение, в котором поэт осмысливает свою судьбу как сына земли и как поэта («Склоняясь ниц, овеян ночи синью...», 1910). Каждая его строфа содержит евангельский символ, а конечные строки отсылают к лермонтовской «Молитве»:

Добра и зла не зная верных граней,
Бескрылая изнемогла мечта...
Вином тоски и хлебом испытаний
Душа сыта.

Благодарю за неотступность боли
Путеводительной: я в ней сгорю.
За горечь трав земных, за едкость соли —
Благодарю.

Во вторую книгу лирики входят также циклы «Киммерийская весна», «Облики» (поэтические портреты современников) и «Пляски». Центральную часть книги «Пляски» составляет еще один уникальный по форме венок сонетов, под названием «Lunaria» (1913), представляющий своего рода

поэтическую энциклопедию знаний о луне, по преимуществу мифологических и оккультных. С древних времен в мистике, космогонической мифологии, философии и поэзии луна ассоциировалась с земным эросом, любовным колдовством, чувственностью, ночной жизнью. «Lunaria» — одно из самых эротических произведений Волошина, в котором эротическая символика распространяется на все планы бытия. Через призму лунной мифологии рассматривается библейский миф о творении и о грехопадении человека, о мятеже Люцифера, о творчестве, о мечте человеческого духа вырваться из плена страсти.

В 1914 г. вышла книга избранных статей Волошина «Лики творчества». В нее вошли статьи о всех видах искусства: поэзии, прозе, живописи, театре, искусстве танца, скульптуре, архитектуре. Создается многоцветная картина эстетических исканий Франции и России начала XX века.

* * *

По своему мироощущению Волошин был фаталистом, в чем он не раз признается и в поэзии, и в прозе. Фатализм был у него как сознательным мировоззрением, так и бессознательным мироощущением. Он верил в судьбу, она была его богом, и судьба хранила его, оберегая в отчаянно опасных ситуациях, которых выпало с избытком на долю людей его поколения. Поэт отметил эту заботу о нем судьбы в годы Первой мировой войны. В июле 1914 г. он отправился в Европу. По пути за ним «захлопывались все двери»: он успевал на последние поезда, за которыми закрывались границы. В библейском ключе описал он свое спасение от всемирного потопа войны в стихотворении «Под знаком Льва» (август, 1914):

Уже в петлях скрипела дверь,
И в стены бил прибой с разбега,
И я, как запоздалый зверь,
Вошел последним внутрь ковчега.

За день до начала войны он достиг Базеля, а затем прибыл в Дорнах, где начиналось строительство храма антропософии, носившего имя великого поэта: Гётеанум. Над его созданием под руководством Рудольфа Штейнера трудились представители творческой интеллигенции всех воюющих держав. В начале января 1915 г. Волошин уехал в Париж, где занимался в Национальной библиотеке, а также посещал классы живописи и рисунка. В 1916 г. он возвратился в Россию через Англию. Там, в Лондоне, принял участие в Шекспировских торжествах.

В годы войны, как в городах Европы, так и в России, Волошин писал стихи, в которых слышатся отзвуки газетной хроники тех дней и в то же

время дается историософское осмысление кризиса цивилизации. Злободневности Волошин всегда стремился придать историческую перспективу и всемирный масштаб. Его понимание войны выражено в стихотворениях, вошедших в сборник «Anno mundi ardentis 1915» (1916), и в цикле «Война».

Стихи о войне и революции Волошин включил в третью книгу лирики с символическим названием «Неопалимая купина». Центральным образом, объединяющим разделы и стихотворения сборника, стал библейский образ горящего и несгорающего куста, в котором поэт видел символ России. В книгу вошли циклы «Война», «Пламена Парижа» и посвященные революции циклы «Пути России», «Личины», «Усобица», «Возношения», поэмы «Протопоп Аввакум» и «Россия».

В стихотворении «Россия. 1915» (17 августа 1915) поэт смотрит на события своего времени в перспективе библейской истории сотворения мира и человека. Он вскрывает сущность отношений государств как соперничества библейских братьев — Каина и Авеля:

Враждующих скорбный гений
Братским вяжет узлом,
И зло в тесноте сражений
Побеждается горшим злом.

Позиция Волошина не совпадала с призывами русских политиков к борьбе с врагом до победного конца. Война в его глазах была прежде всего нарушением одной из главных заповедей, массовым убийством, растлевающим души тех, кто остается в живых. Он призывает Россию к смирению и непротивлению:

Люблю тебя побежденной...
Люблю тебя в лике рабьем...

В стихотворении «В эти дни» (5 февраля 1915), поэт, находящийся в Париже, выплескивает свою безысходную боль не только за Россию, но и за все человечество, участвующее в бойне:

В эти дни не спазмой трудных родов
Схвачен дух: внутри разодран он
Яростью сгрудившихся народов,
Ужасом разъявшихся времен.

Поэт не испытывает ненависти к врагу, так как ощущает все человечество как единую плоть. Он — тоже часть этой плоти, а значит война идет в нем самом:

В эти дни нет ни врага, ни брата:
Все во мне, и я во всех; одной

И одна — тоскою плоть объята
И горит сама к себе враждой.

Всякая победа, как и всякое поражение наносит удар все по той же единой плоти, и у поэта возникает желание «развоплотиться»... Почти все стихотворения цикла пронизаны библейской символикой. Так, в стихотворении «Посев» (3 февраля 1915) разворачивается метафора пшеничного поля, на котором «Недобрый Сеятель» посеял плевелы бед, ненависти, «безрадостных побед».

В стихотворении «Газеты» (12 мая 1915) дается сгущенный образ газетной хроники с полей сражений: «В строках кровавого листа / Кишат смертельные трихины». В газетной политической пропаганде поэт видит глубинное духовное зло, которое распространяет среди людей заразу ненависти. В призывах к войне, взывает поэт, заключена сатанинская ложь, не менее действенная, чем химическое оружие:

Бродила мщенья, дрожжи гнева,
Вникают в мысль, гниют в сердцах,
Туманят дух, цветут в бойцах
Огнями дьявольского сева.
Ложь заволакивает мозг
Тягучей дремой хлороформа...

Поэт чувствует, как и ему самому, «обезболенному ложью», «вырезают часть души», и заканчивает стихотворение мольбой позволить ему остаться человеком и христианином: «Дозволь не разлюбить врага / и брата не возненавидеть!».

Размышлению о сущности войны посвящено религиозно-философское стихотворение «Не ты ли...» (1 декабря 1915), в котором поэт бросает Богу извечный вопрос о смысле человеческой истории: «Не Ты ли / В минуту тоски / Швырнул на землю / Весы и меч, / И дал безумным / Свободу весить / Добро и зло?»

В стихотворении «Усталость» поэт с надеждой пророчествует о пришествии Спасителя, который принесет мир и прекратит ужасы апокалипсиса:

И для гнева вдруг иссякнет время,
Братской распри разомкнется круг,
Алый Всадник потеряет стремя,
И оружье выпадет из рук.

В цикле «Пламена Парижа», входящем в книгу «Неопалимая купина», создается картина великого города, на святыни которого обрушивается смертельный ураган бомбежек с воздуха. Особенно запоминается стихотворение «Реймская Богоматерь» (1915), в котором образ Реймского собора, напоминающего своими контурами фигуру преклоненной женщины, символизирует скорбь. Это стихотворение было отмечено А. Блоком. Пла-

мя мировой войны вызывает в памяти поэта пожар Французской революции. Ей посвящена значительная часть стихотворений этого раздела, связанных с воспоминаниями о взятии Бастилии, Термидоре, разгаре террора. В исторической параллели между «этой» войной и «той» революцией сказался пророческий дар поэта: он предсказал повторение событий на новом историческом этапе в России.

*
* *

В январе — апреле 1917 г. Волошин находился в Москве. Он представлял свои работы на выставке общества «Мир искусства». В начале года было написано программное стихотворение «Подмастерье» (1917), отражающее эстетическое кредо художника и поэта. Этим стихотворением Волошин завершил книгу «Пляски». В сжатом виде оно содержит философию творчества, впитавшую опыт антропософии, знакомство с мистикой и аскетикой.

Ты должен отказаться
От радости переживаний жизни,
От чувства отрешиться ради
Сосредоточья воли;
И от воли — для отрешенности сознанья.

Когда же и сознанье внутри себя ты сможешь погасить —
Тогда
Из глубины молчания родится
Слово,
В себе несущее
Всю полноту сознанья, воли, чувства,
Все трепеты и все сиянья жизни.

На этом этапе своего творческого пути Волошин считает, что духовное ученичество состоит в отказе от свойственного человеку привычного типа мышления, восприятия, поведения. Ученик отказывается и от своей воли, от всего своего субъективно человеческого, чтобы заполнить себя высшими духовными содержаниями. В нем прекращается движение собственной мысли, чтобы дать место божественному слову.

Но с другой стороны, поэт знает, что мастер должен вложить в искусство свою реальную жизнь, отдать ему плоть и кровь, умертвить ради него «часть своей возможной жизни». Искусство, как древнее божество, питается жертвами, живой кровью мастера:

Душа твоя пройдет сквозь пытку и крещенье
Страстною влагою,
Сквозь зыбкие обманы

Небесных обликов в зерцалах земных вод.
Твое сознанье будет
Потеряно в лесу противочувств,
Средь черных пламеней, среди пожарищ мира.

Цель ученика — вырасти в Мастера. И для этого он должен испытать все пути: в духовном плане отказаться от своего «я», открыться высшим смыслам, обрести мудрость и мужество. В плане исторического бытия он должен подняться над своей частной судьбой, посвятить себя судьбе мира.

Когда же ты поймешь,
Что ты не сын земле,
Но путник по вселенным,
<...>

Когда поймешь, что Человек рожден,
Чтоб выплавить из мира
Необходимости и Разума —
Вселенную Свободы и Любви, —
Тогда лишь
Ты станешь Мастером.

«Путник по вселенным» — еще одно из многих символических самообозначений Волошина, ставшее «крылатым».

В Москве Волошина застал февраль 1917 г. В древней столице слышались только отзвуки петербургской «бескровной революции». Однако по этим отзвукам поэт отчетливо понял, что произошедшее — это «только начало». Революции посвящен цикл «Пути России», вошедший в книгу «Неопалимая купина». Цикл открывается двумя пророческими стихотворениями эпохи революции 1905 г.: «Предвестия. 1905 г.» (9 января 1905) и «Ангел Мщенья. 1906 г.» (1906).

Волошин не разделял иллюзий, характерных для интеллигенции его времени, не ждал чудес в дни февральского переворота и Временного правительства. Стихи, дневники, публицистическая эссеистика Волошина этого периода показывают, что ему открывался скрытый исторический смысл происходящего, многим современникам оставшийся недоступным. О том, насколько глубоко поэт понимал происходящее, свидетельствуют его предсказания развития событий на долгие годы вперед.

Волошин с горечью отмечал, что обреченная на гибель русская интеллигенция торжествовала революцию как свершение всех своих исторических чаяний, что она встречала вестника гибели цветами и плясками. Во всеобщем ликовании он видел трагическое недоразумение, противоречие между мечтой и реальной действительностью. Звучавшие после февраля дифирамбы в честь свободы и демократии, митинговые речи и газетные статьи заключали, в его оценке, нестерпимую ложь. Страшная правда обнаружилась только во время октябрьского переворота. В октябре русская

революция выявила свой настоящий лик, по ощущению поэта, тайно назревавший с ее первого дня, но для всех оказавшийся неожиданным. Как пишет Волошин, революционная интеллигенция принуждена была убедиться в том, что само ее существование было тесными узами связано с жизнеспособностью русской монархии и что свергнув ее, она подписала свой приговор.

Итак, для понимания происходящего в России поэт искал подходящий масштаб и перспективную точку зрения, обращаясь к библейским, историческим сюжетам, к временам французской революции и к русскому прошлому. Однако именно параллели с прошлым в его стихах возбуждали негодование читающей публики, вызывали критику даже в среде ближайших друзей. В результате его стихи шли настолько вразрез с общим настроением интеллигенции тех дней, что их нельзя было не только печатать, но и читать на вечерах поэзии.

Стихотворение «Святая Русь» (19 ноября 1917), входящее в раздел «Пути России», — одно из самых политически острых произведений революционных дней, в котором в то же время слышатся отзвуки духовных стихов, эпических сказаний и былин. Россия предстает здесь как прекрасная царевна, соблазненная духом зла. Она гибнет на глазах поэта, но он бессилен остановить врага:

Враг шептал: развей да расточи,
Ты отдай казну свою богатым,
Власть — холопам, силу — супостатам,
Смердам — честь, изменникам — ключи.

Поддалась лихому подговору,
Отдалась разбойнику и вору,
Подожгла посады и хлеба,
Разорила древнее жилище
И пошла поруганной и нищей
И рабой последнего раба.

Но вот что поразительно: даже такую, «во Христе юродивую Русь» поэт не только не осуждает, но — кланяется ей «в грязь лицом» и — благословляет.

В статье «Революция, проверенная поэзией» (1919) и лекции «Россия распятая», написанной в 1920 г. как вступительный комментарий перед чтением стихов о революции, поэт описывает свои московские впечатления революционного времени. В древней столице на Красной площади у лобного места собралось множество слепцов, певших древнерусские стихи о Голубиной книге и об Алексии человеке Божием. Контраст между Россией, уходящей в прошлое, и Россией мятежной высекает искру предвидения: «И тут внезапно и до ужаса отчетливо стало понятно, что это только начало, что русская революция будет долгой, безумной, кровавой, что мы стоим на пороге новой великой разрухи русской земли, нового

смутного времени»[22]. Эти же впечатления переданы в стихотворении «Москва» (20 ноября 1917). В нем сталкиваются два исторических плана: уходящая Святая Русь с ее молитвенным настроем и юродством во Христе — и современный, но разрушительный революционный дух большевизма.

Написанное несколько дней спустя (23 ноября 1917) стихотворение «Мир» выдержано в публицистической тональности. Поэт подводит роковой итог произошедшего:

С Россией кончено... На последях
Ее мы прогалдели, проболтали,
Пролузгали, пропили, проплевали,
Замызгали на грязных площадях,
Распродали на улицах, не надо ль
Кому земли, республик да свобод,
Гражданских прав? И родину народ
Сам выволок на гноище, как падаль.

Поэт бросает обвинение всех слоям русского общества: «прогалдели и проболтали» — это о политиках и интеллигенции, «пролузгали, пропили, проплевали» — о народе, «распродали» — о власть имущих, чиновниках, дельцах. Все они и составляют то «мы», от имени которого выступает поэт. Он предчувствует, чем обернется это отношение к отечеству: проклятием нашествий как с запада, так и с востока:

О, Господи, разверзни, расточи,
Пошли на нас огнь, язвы и бичи,
Германцев с запада, Монгол с востока.
Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда!

Стихотворение шокировало многих патриотически настроенных русских читателей. Но здесь излишни попытки оправдать позицию поэта ссылками на его извечное желание эпатировать и тем самым расшевелить публику. Он действительно верил, что завоевание России Германией принесет отечеству пользу. Он смотрел на это завоевание в масштабе столкновения и слияния славянского и германского начал, двух полюсов человечества, двух разных цивилизаций, которые могут культурно обогатить друг друга. Он был убежден, что никакое завоевание не изменит национального характера России и что германское влияние будет поглощено и до неузнаваемости преображено славянской стихией. Но для высказывания вслух таких взглядов момент был неподходящий: одно дело историософские теории и совсем другое — злободневная политическая реальность, судьбы живых людей. Трезвое понимание сущности Первой мировой и Гражданской войны, гибельности этих войн для России и ее культуры отражено в статье Воло-

шина «Гражданская война» (3 июля 1920). Здесь поэт занимает в высшей степени патриотическую и антиевропейскую позицию.

В годы революции Волошин, как и многие представители интеллигенции, видел в «помощи Запада» спасение России от большевизма, который он называет «всенародным бесовским шабашем», «бесьими плясками» («Россия распятая»). Но в то же время он верит в чудесную силу русского духа, который самостоятельно, без посторонней помощи очистит себя от бесовского наваждения. Стихотворение «Петроград», написанное 9 декабря 1917 г., основано на евангельской притче, о которой напомнил в свое время Достоевский. Символическую основу стихотворения составляет эпизод из Евангелия от Луки об изгнании бесов из одержимого. Завершающую часть этого эпизода (Лк. 8, 32–37) Достоевский поместил в качестве эпиграфа к роману «Бесы». Но, обращаясь к этому эпизоду, Волошин поновому осмысливает евангельский текст, переводя метафору в конкретный план. У него одержимым является не один человек, а весь народ, и весь народ чудом исцеляется.

Народ, безумием объятый,
О камни бьется головой
И узы рвет, как бесноватый...
Да не смутится сей игрой
Строитель внутреннего Града —
Те бесы шумны и быстры:
Они вошли в свиное стадо
И в бездну ринутся с горы.

В эти годы Волошин часто обращается к образам Достоевского. Пророчества писателя раскрылись для него уже давно, под впечатлением русской революции 1905 г., о чем он подробно рассказывает в эссе «Пророки и мстители: предвестия великой революции» (опубл. в ноябре 1906 г. в журнале «Перевал»). Это исключительное по идейной насыщенности эссе открывается длинной цитатой из романа «Преступление и наказание»: Волошин почти полностью выписывает из эпилога апокалиптический сон Раскольникова, отбывающего каторгу в Сибири. В этом сне ему являются духи, одаренные умом и волей, которые вселяются в тела людей, делая их «бесноватыми и сумасшедшими». Сумасшествие зараженных заключается в том, что они убеждены в истинности своих суждений и научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Каждый считает, что прав только он, а все остальные заблуждаются. За свою особую правду каждый ведет войну не на жизнь, а на смерть, убивая несогласных. Люди ни в чем не могут прийти к соглашению, жизнь разваливается, на земле царят хаос и голод.

Волошин с изумлением отмечал тогда, что эта пророческая страница романа в свое время не оставила никаких следов ни в его собственной памяти, ни в памяти его современников. «Очевидно, глаза наши до нынешних времен скользили по этим строкам, не видя их»[23]. Смысл эпилога

раскрылся только тогда, когда все, предсказанное Достоевским, стало сбываться на их глазах. Волошин бросает взгляд в глубины веков и обращается к пророчествам православных подвижников и отцов церкви. Все они свидетельствуют об ожидании конца света: об иссякающих силах духа и плоти мира. Главная идея эссе заключается в критике безрелигиозного сознания рационализма и гуманизма, создавшего социальные идеи, которым человечество стало поклоняться как идолам. Об этом много писали православные мыслители религиозного возрождения, особенно объемно этот комплекс идей был развит в эмиграции. Как показывало время, люди не только поклоняются кумирам идей, но и приносят им кровавые жертвы. Так, идеи справедливости, в гуманистическом понимании, потребовали особенно много жертв: тому доказательством Великая французская революция. События 1905 года вызвали предчувствие возможности подобной трагедии в России.

Образы из сна Раскольникова нашли отражение в стихотворении «Ангел Мщенья» (1906). Падший ангел сеет между людьми семена раздора, вкладывая в прекрасные слова и понятия («свобода», «справедливость», «братство») разный смысл, провоцируя взаимное непонимание. Его главным орудием становится всеобщая глухота людей друг к другу и уверенность каждого в собственной правоте. Из этих семян вырастают «багряные цветы» ненависти и братоубийства. Заражение людей «трихинами» розни становится ведущей метафорой в стихотворении периода войны «Газеты» (см. выше). В декабре 1917 г. поэт вновь обращается к поразившим его образам русского пророка в стихотворении уже так и названном: «Трихины» (10 декабря 1917):

Исполнилось пророчество: трихины
В тела и дух вселяются людей.
И каждый мнит, что нет его правей.

В заключении поэт непосредственно обращается к любимому писателю:

Пророчественною тоской объят,
Ты говорил, томимый нашей жаждой,
Что мир спасется красотой, что каждый
За всех во всем пред всеми виноват.

Когда в октябре 1917-го обнаружился подлинный лик революции, поэт начал прозревать в ней сродство с мятежами и бунтами предшествующих исторических эпох: он увидел в ней проступающие черты Смутного времени, разиновщины и пугачевщины. В стихотворении «Dmetrius-Imperator (1591—1613)» (19 декабря 1917) обнаруживается прямая связь между революцией 1917-го года и Смутным временем. Связь эту Волошин увидел в действии одного и того же духа, подавляемого, но «неизбывного», от попыток истребления только нарастающего, как темная сила в народной былине. Убитый Лже-Дмитрий воскресает в обличии «неслыханных ратей»:

Тут меня уж стало много:
Я пошел из Польши, из Литвы,
Из Путивля, Астрахани, Пскова,
Из Оскола, Ливен, из Москвы...

И, собрав неслыханную рать,
Подступал я вновь к Москве со славой...

Заканчивается поэма угрозой Григория Отрепьева вернуться в Россию через триста лет, что совпадало по времени с эпохой русской революции.

В те же дни была создана поэма «Стенькин суд» (22 декабря 1917), в которой поэт противопоставляет Святой Руси «Русь грешную и окаянную». Ему вспомнилось старое волжское предание, по которому Разин не умер, но заключен в скале утеса и только ждет знака, чтобы вновь объявиться на Руси и «судить русскую землю». Дух Разина берет на себя роль высшего судии, и таким образом Страшный Суд вершится над Россией «темными и мстительными силами, раздавленными русской государственностью и запечатанными в гробах церковной анафемой»[24].

Мистической верой в грядущее освобождение и возрождение России отмечено стихотворение «Из бездны» (15 января 1918). В нем Волошин продолжает тему Ф.И. Тютчева: «Умом Россию не понять...». Он тоже верит, вопреки разуму, что Святая Русь возродится:

Времен исполнилась мера.
Отчего же такая вера
Переполняет меня?
Для разума нет исхода.
Но дух ему вопреки
И в бездне чует ростки
Неведомого всхода.

Это стихотворение, так же как и большинство произведений Волошина о революции, насыщено библейскими образами, в названии и последних строках звучит отзвук 129 псалма «Из глубины воззвах к Тебе, Господи», но это лишь одна из ассоциаций в хоре других голосов:

Из бездны — со дна паденья
Благословляю цветенье
Твое — всестрастной свет!

Слово «бездна» звучит почти в каждом стихотворении последних месяцев 1917 — начала 1918 гг. Образы бесов и бездны составляют метафорическую основу стихотворения «Демоны глухонемые» (29 декабря 1917), которому предпосылается эпиграф из книги пророка Исайи. «Бездна» приобретает здесь очертания библейского ада, а бесы предстают во всем могуществе духов зла:

Собою бездны озаряя,
Они не видят ничего,
Они творят, не постигая
Предназначенья своего.

Сквозь дымный сумрак преисподней
Они кидают вещий луч...
Их судьбы — это лик Господний,
Во мраке явленный из туч.

Тему этого стихотворения продолжает «Русь глухонемая» (6 января 1918). В основу стихотворения, которое в рукописях носит название «Русь одержимая», положен евангельский эпизод об исцелении Иисусом Христом отрока, одержимого «духом немым и глухим». Апостолы не сумели победить этого духа, с ним смог совладать только сам Иисус. Ученики приступили к Нему с вопросом, почему этот бес им не покорился.

А Он сказал:
«Сей род упорен:
Молитвой только и постом
Его природа одолима».

Во второй части стихотворения в образах и символах евангельской притчи представлена революционная ситуация в России. Христос указывает путь к исцелению исторических болезней падшего человечества: «молитвой и постом», т. е. через неустанный духовный подвиг и телесный труд. Поэт с буквальной точностью передает текст заповеди, но дальнейшее развитие идеи можно интерпретировать различным образом. Казалось бы, молитве и посту должен предаться весь народ, но следующие строки показывают, что поэт верит в чудесное явление некоего спасителя, который избавит Россию от одержимости:

И вот взываем мы: Прииди...
А избранный вдали от битв
Кует постами меч молитв
И скоро скажет: «Бес, изыди!»

Кто этот избранный? Возможно, ответ на этот вопрос содержится в стихотворении «Преосуществление» (17 января 1918), созданном десять дней спустя. Поэт искал аналогий судьбе России в истории падений и разрушений других империй, и в частности в истории Рима. Его внимание привлек эпизод из истории середины VI в.: после вторичного взятия Рима готским королем Тотилой город был на сорок дней оставлен своим народонаселением. Правители — остатки сенаторских фамилий — во время этого бегства бесследно исчезли, и когда население Рима возвратилось на свои пепелища, власть перешла в руки римского папы. Эти сорок дней безлюдья

и запустенья отделили императорский Рим от Рима папского, который постепенно вырос из развалин и вновь поднялся до мирового владычества, на этот раз духовного. Волошин увидел параллель этому эпизоду в избрании российского патриарха в октябрьские дни в Москве. Может быть, на такого избранника указывал поэт в стихотворении «Русь глухонемая»? Не только тематически, но и ритмически стихотворения перекликаются:

Так, семя, дабы прорасти,
Должно истлеть...
Истлей, Россия,
И царством духа расцвети!

Стихотворение «Родина» (30 мая 1918) предваряется эпиграфом из книги пророка Исайи: «Каждый побрел в свою сторону / И никто не спасет тебя». Как указано здесь же, эти слова «открылись» поэту в новогоднюю ночь при «гадании на Библии». Здесь Волошин призывает принять горькую судьбу России со смирением:

Но ты уж знаешь в просветленьи,
Что правда Славии — в смиреньи,
В непротивлении раба;
Что искус дан тебе суровый:
Благословить свои оковы,
В темнице простираясь ниц,
И правды воспринять Христовой
От грешников и от блудниц.

В историософском масштабе, в котором мыслил Волошин, события революции являются испытанием, посланным свыше для пробуждения и преображения России. Испытание, как в библейской истории, посылается целому народу, призванному и избранному, однако не осознавшему своего избранничества, расточившему священные дары. В представлении поэта, испытания, доставшиеся России, даны ей для того, чтобы через исторические муки она нашла и раскрыла свою подлинную сущность. Волошин часто проводит параллель между историческими муками России и крестными муками Христа. Об этом говорит и сам образ «России распятой», и строки других произведений, посвященных революции и Гражданской войне.

Обращением к евангельской символике Волошин утверждает, что, несмотря на все отчаяние и ужас происходящего, в душе должна жить вера в будущее России, в ее миссию, «предназначенность». Основания для этой веры у него только мистические, но таков весь строй его мировосприятия: он прислушивается к происходящему, не строит рассудочных схем, но призывает к вере в народ и вечные ценности культуры. Однако между трезвым видением исторической драмы, характерным для прозы, писем, устных бесед Волошина, с одной стороны, и эмоциональной верой в будущее России, высказанной в его поэзии, с другой, современники не без основа-

ния усматривали непреодоленное противоречие. Когда ему указывали на это расхождение и при этом подчеркивали оптимистические концовки стихотворений «Русь глухонемая», «Из бездны», «Русь гулящая», Волошин объяснял: «Когда я пишу стихи, я заклинаю...»[25]. То есть стихами он словно «заговаривает» и «заклинает» Россию против надвигающейся катастрофы. Другое важное объяснение этого противоречия заключается в том, что Волошин смотрел на отечество с двух разных точек зрения: с одной стороны, Русь, душа и дух расы, а с другой — Россия, империя, государство. «У меня есть вера в Русь, но есть и отношение европейца к Российскому государству»[26].

С точки зрения православных понятий, которым, как будто, стремился следовать поэт, приложение христианской заповеди смирения и искупления греха к реальной исторической ситуации в стихотворениях «Мир», «Демоны глухонемые», «Из бездны» и особенно «Родина» может быть признано не только спорным, но и опасным. Поэт утверждает, что к свету можно придти только через испытания тьмой и адом. В историческом процессе он видит стихию, подобную природной, с которой человек справиться не может. Манихейский дуализм в понимании добра и зла, в сочетании с фатализмом, также свойственным поэту, снимает с людей ответственность за их историческую деятельность. Противоположна христианским идеям и позиция непротивления злу, которую Волошин высказывает не только в стихах, но и в прозе времен войны и революции. Благословляя исторические испытания России, он исповедует смирение, в то время как христианство, в действительности, требует неустанной борьбы со злом, с теми «духами», через которых оно приходит в мир. На эту тему постоянно размышляли философы и поэты той поры[27].

В произведениях Волошина, посвященных революции и Гражданской войне, звучит мотив чудесного воскрешения, возрождения Святой Руси. С особой выразительностью эта тема решается в стихотворении «Китеж» (18 августа 1919). Поэт считает, что Россию спасут даже не молитвы ее святых, а именно народная вера в конечное преображение земного царства во взыскуемый Град Божий. А пока Святая Русь, Русь монастырской духовности и святости, Невидимым градом Китежем уходит на дно:

Ни Сергиев, ни Оптина, ни Саров
Народный не уймут костер:
Они уйдут, спасаясь от пожаров,
На дно серебряных озер.

<...>

Так отданная на поток татарам
Святая Киевская Русь
Ушла с земли...

Но поэт не отрекается и от истории «России грешной», которая «покрыла Святую Русь», он не отказывается от мучительного переживания

творческого обновления жизни, освобождения от старых форм: «Но от огня не отрекусь! / Я сам — огонь. Мятеж в моей природе». В то же время он сознает, что огню нужны «цепь и грань», чтобы он не стал разрушительным и уничтожающим. Между свободой и ограничениями необходимо равновесие. Этому учит исторический опыт:

Не в первый раз, мечтая о свободе,
Мы строим новую тюрьму.

Объективное понимание происходящего сопровождается у Волошина эмоциональным оптимизмом, верой, вопреки знанию и пониманию. Так создается у него художественный диссонанс противоположностей: веры и разума, чувства и мысли. Ответы на вопросы времени поэт, как правило, находит вне рассудочной логики, в интуиции и воле к жизни. Что бы ни происходило, эта воля к жизни удерживает его в состоянии поразительного духовного равновесия, воплощаемого в поэзии. Это равновесие он стремился черпать в святоотеческих источниках.

В годы революции и Гражданской войны поэт неизменно возвращался в ставший для него родным Коктебель. В апреле 1917 г. в своем крымском доме он работал над составлением сборника избранных стихотворений «Иверни» (вышел в Москве в 1918 г.) и сборника, посвященного Э. Верхарну: «Верхарн: Судьба. Творчество. Переводы» (1919), куда вошли его собственные переводы.

Гимном природе Крыма стал сборник «Киммерийская весна» и примыкающие к нему стихотворения 1910—1919 гг. Сборник является продолжением более раннего цикла «Киммерийские сумерки». Природа Крыма в эти годы встречала его своим печальным и горьким величием. Летом 1918 г. на глазах поэта с трагическим надрывом шла война за его любимую Киммерию. Феодосия к этому времени оставалась единственным открытым портом. Там сходились пути и судьбы разных армий и разных сословий русского общества. В эти дни Волошин создал посвященный Феодосии памфлет, включающий стихи и прозу: «Молитва о городе» (2 июня 1918). Наблюдения над типами людей, участвовавших в переделе России в 1918 г., отражены в стихотворениях цикла «Личины»: «Красногвардеец», «Матрос», «Большевик», «Буржуй», «Спекулянт».

В эти годы в поэзии, публицистике и в переписке с друзьями у Волошина складывалась система социально-политических взглядов, в которых слышатся отзвуки сборника «Вехи», а также позднего славянофильства. В лекции «Россия распятая» поэт пытался систематизировать и разъяснить свои политические взгляды. Он считал, что каждое государство должно вырабатывать себе форму правления согласно чертам своего национального характера и обстоятельствам своей истории. Но он полагал, что у России было недостаточно исторического опыта для того, чтобы самостоятельно совершить такой выбор, что она слишком долго следовала за своими европейскими учителями. Поэтому России предстоит пройти через ряд социальных экспериментов и дойти до крайних форм социалистического

строя. Причем, подчеркивает поэт, данный путь и психологически, и исторически желателен для нее. Впрочем, социализм отнюдь не будет для русской нации окончательной формой государственного устроения, потому что впоследствии Россия вернется на свои старые исторические пути, т. е. к монархии: видоизмененной и усовершенствованной. Волошин не верил в развитие России в сторону парламентаризма. И при жизни поэта страна, действительно, вернулась к видоизмененным, социалистическим и тоталитарным, формам единовластия.

Обличение скрытых мотивов революции, произведенной большевиками, в стихах и прозе Волошина могло бы занять почетное место среди историософских размышлений русских мыслителей XX в., развивавших свои политические взгляды в эмиграции. Во все периоды творчества Волошина в его поэзии можно проследить развитие скифской, или евразийской, темы. Близость интонаций поэзии Волошина к евразийству была отмечена в эмиграции представителями этого движения. Основатель евразийства Н.С. Трубецкой указывал на «носившиеся в воздухе» литературные проявления евразийства. Он писал: «Я чувствую его и в стихах М. Волошина, А. Блока, Есенина и в "Путях России" Бунакова-Фундаминского... Похоже, что в сознании интеллигенции происходит какой-то сдвиг»[28]. Трубецкой признавался, что, разрабатывая евразийские идеи, он черпал свое вдохновение в современной русской поэзии, в том числе у Волошина.

На историософские взгляды Волошина оказала влияние по-новому понятая идея «панмонголизма», выдвинутая Владимиром Соловьевым. Эта идея стала центральным стержнем системы историософских воззрений таких художников и мыслителей, как Вяч. Иванов, В.Я. Брюсов, А.А. Блок, Андрей Белый, Р.И. Иванов-Разумник. Подобно им, Волошин обращался к символу варвара в поиске силы, способной противостоять напору западной буржуазной цивилизации. Под видом «скифа» и «азиата» интеллигенция одновременно боялась и призывала «грядущего варвара» к революции, в надежде на то, что народные массы спасут русскую самобытность от нивелирующего влияния европейской буржуазной цивилизации. В этом призыве звучал, по выражению Д. Мережковского и Вяч. Иванова, «пафос самосожигания».

Во многих стихах Волошина на тему Запада и Востока выражен именно этот пафос культурного самоотрицания, «самосожигания». И одновременно звучит надежда, что разрушение старого совершается во имя воскрешения из пепла нового и лучшего мира, — надежда, давшая повод для критики позиции поэта консервативными представителями эмиграции.

В ключе евразийства могла быть воспринята поэма «Протопоп Аввакум» (1918), посвященная любимому герою литературы, публицистики, историософии скифства и евразийства. Стихи, в которых Волошин осмысливает положение России между Западом и Востоком, в контексте общечеловеческой мировой цивилизации, входят в цикл «Пути России». В стихотворении «Европа» (1918) история России представлена как плод слияния христианской Византии и Ислама:

Да зачатое в пламени и гневе
Собой восток и запад сопряжет!

Естественный ход самобытного славянского развития России был нарушен вмешательством Петра, но, по мнению поэта, история должна взять свое и ценой жизни России произвести на свет новый созревший плод славянства:

России нет — она себя сожгла,
Но Славия воссветится из пепла!

В этом стихотворении нашли отражение идеи К.Н. Леонтьева и Ф.М. Достоевского о восстановлении Восточно-византийской империи, способной объединить славян вокруг Константинополя. Эти идеи возродились еще во время войны России с Турцией. В письмах к А.М. Петровой в период с 1915 по 1918 гг. Волошин не раз высказывает славянофильскую идею, поддержанную в свое время Достоевским, о том, что Константинополь должен стать русским. Вторя Достоевскому, Волошин пишет: «Это перемещение центра тяжести к югу (и востоку) — самое радостное и желанное»[29]. При этом столица России, как он полагал, должна была переместиться из Петербурга в Москву, а затем, возможно, и в Киев.

Русь предстает как Скифия в стихотворении «Дикое Поле» (1920). История ее — это история бесчисленных завоеваний:

За хазарами шли печенеги,
Ржали кони, пестрели шатры...

В то же время, в соответствии с историософией Волошина, истинная Русь — Москва — создалась не благодаря, а вопреки восточным набегам:

Долго Русь раздирали по клочьям
И усобицы, и татарва.
Но в лесах, по речным узорочьям
Завязалась узлом Москва.

Московский Кремль и храмы строились архитекторами Византии, Греции и Италии. Культура именно этого Востока — востока Римской империи — возобладала в Московском государстве. В конце концов московские цари «пятой наступили на степи»: но при этом и своему русскому народу в Москве «стало трудно дышать». Теперь уже народ потянуло на Дикое Поле, в степь, за Разиным, за Ермаком. И это противостояние власти и народа не было изжито в истории Руси, за что и пришла расплата:

Русь! Встречай роковые годины...
Все, что было, повторится ныне...

«Старинное пламя усобиц» разгорается снова, потому что не было и нет на Руси единства между властью и народом, понимания между населяющими ее племенами:

Не связать нас в единую цепь.
Широко наше Дикое Поле,
Глубока наша Скифская степь.

Волошин склонялся к блоковскому пониманию всемирной судьбы России как *щита между монголами и Европой.* Поэт считал, что Российская империя была необходима и ценна для Европы как защита от азиатской угрозы. К тому же Россия, по мысли Волошина, совершала жертвенный подвиг, принимая на себя заболевание социальной революцией, чтобы, переболев ею, выработать иммунитет и предотвратить смертельный кризис болезни в Европе. Поэт пророчествовал о том, что Запад, основываясь на горьком опыте России, сумеет выжить, «не расточив культуру».

Самой же России эта революция, взошедшая на европейских реалиях и понятиях, была глубоко чужда. Стихотворение «Русская революция» (1919) — размышление о том, как мало соответствуют русской жизни такие понятия как «пролетарий», «буржуа», «капитал». Русские «нерадивы и нищи средь богатств земли», но именно они призваны предотвратить заблуждения мысли европейцев, их грядущие ошибки и катастрофы:

Не нам ли суждено изжить
Последние судьбы Европы,
Чтобы собой предотвратить
Ее погибельные тропы.

Стихотворение «Благословение» (1923) говорит о богоизбранности Руси, о «жестокой» любви Создателя к своему лучшему созданию, о ее тягостной миссии посредника между Западом и Востоком:

Чтоб на распутьях сказочных дорог
Ты сторожила Запад и Восток.

На этот подвиг Русь благословлена ее испытаниями, среди которых главное — татарское иго. В том же ряду стихотворение «Северовосток» (1920) из цикла «Усобица», которому в качестве эпиграфа предпослано обращение архиепископа Труасского к Аттиле: «Да будет благословен приход твой, Бич Бога, которому я служу, и не мне останавливать тебя». Испытания, посылаемые Руси, здесь представлены как наказание Господне, которое необходимо принять ради искупления грехов. Ту же тему — и тот же эпиграф несколько лет спустя использовал Замятин в пьесе «Аттила» и романе «Бич Божий».

Русская история предстает в поэме «Россия» (1924) во всем контрасте света и тени. Это «страна рабов» и «страна господ», находящихся в вечной

войне друг с другом. Это страна, без жалости истребляющая своих лучших сыновей, своих гениев — Пушкина, Грибоедова, Лермонтова: «И все тесней, все гуще этот список...» Волошин предсказывает здесь судьбу русской интеллигенции — быть «размыканной» «в циклоне революций».

Интерес к евразийским идеям поэт не утратил и в более поздние годы. В стихотворении «Четверть века (1900–1925)», написанном в 1927 г. в дни землетрясения, поэт подводит итоги своей жизни и благословляет судьбу за то, что в свое время она закинула его в сердце Азии, где «каждый впервые себя сознает завоевателем древних империй». И тут же он признается в любви к Европе: «Как я любил этот кактус Европы / На окоеме Азийских пустынь». Он ощущает себя в самом средоточье смешения цивилизаций. «С престолов Памира» он мерит «поприща западной тесной земли»; «со ступеней тысячелетий / С этих высот незапамятных царств» видит «воочью всю юность Европы / Всю непочатую ярь ее сил». «Весь Апокалипсис зорь и зарниц» проходит пред ним, разгорается пламя «надвигающихся катастроф». Поэт становится свидетелем «сдвигов сознанья» и «лихорадочной перестройки космоса». Война раскрывает ему невидимую сущность происходящего: «Я прозревал не разрыв, а слиянье / В этой звериной грызне государств».

Оказавшись в Европе с первых дней войны, Волошин вернулся в Россию к началу революции. По его поэтической формулировке, он, последовав «властному оклику» с Востока, был брошен в «сумасшествие Мартобря». О марте и октябре русской революции Волошин пишет как о безумном времени, которое предсказали в своих пророческих видениях Гоголь и Достоевский.

Серьезный интерес к творчеству Волошина проявлял ведущий литературный критик евразийского движения эмиграции Д.П. Святополк-Мирский. В статье «Символисты» (1920), из цикла публикаций в английском периодическом издании «The London Mercury», он отмечает стихи о Греции и Крыме, а стихотворения «Демоны глухонемые» и «Китеж» характеризует как «лучшее из всего, что было написано с патриотических позиций на эту жгучую тему наших дней»[30]. Менее года спустя в том же издании Святополк-Мирский снова возвращается к Волошину, и на этот раз дает его поэзии самую высокую оценку. Он пишет: «Самое замечательное, что было создано вне группы «Скифы» за эти годы, это поэзия Максимилиана Волошина. Трудно было ожидать от этого поэта таких невероятных достижений. Человек широкой натуры, но по преимуществу кабинетной культуры, он вдруг нащупал самый нерв русской истории и русской тайны. Так, неожиданно для всех он стал великим поэтом»[31]. Критик восхищается тем, что в поэзии Волошина вожди русской истории предстают как «вечные и бессмертные символы стихийных сил, которые управляют Россией». Он отмечает, что Лже-Дмитрий, Разин и Петр приобрели здесь черты мифологических героев. При этом Волошин достиг и совершенства формы: «Его поэзия предельно точна в передаче мысли, проста, весома и лаконична»[32].

Отдельную главу критик посвятил Волошину в статье «О современном состоянии русской поэзии», написанной в 1922 г. и предназначенной для

журнала «Русская мысль». Здесь энтузиазм критика в отношении поэта несколько остыл. В статье отмечается, что «Волошин всегда был немножко эмигрантом», что он и теперь занимает «промежуточное положение между эмиграцией и оставшимися» и что «Крым был промежуточной стадией между Москвой и Пасси»[33]. Дореволюционный Волошин, в представлении критика, был наименее русским поэтом, его вдохновляли Испания, Греция, Франция, Туркестан, киммерийский Коктебель — только не Россия. Однако, потрясенный войной и революцией, поэт создал истинно глубокие и законченные произведения. Среди них критик называет «Святую Русь», «Китеж» и «Молитву о городе». «Святая Русь», пишет критик, «имеет законченность произведения классического». «Славянофильскому восприятию Революции в ней дано выражение окончательное»[34]. По всей видимости, эти произведения утвердили репутацию Волошина как одного из вдохновителей евразийства.

В своей основной английской книге по истории русской литературы, изданной в 1926 г., где он в значительной степени пересмотрел и уравновесил свои оценки, Святополк-Мирский снова отмечает сборники «Киммерийские сумерки» и «Демоны глухонемые», особенно выделяя во втором сборнике стихотворения «Святая Русь» и «Преосуществление». Подчеркивая патриотический пафос этих произведений, критик делает вывод: «Так самый западный и космополитический из русских поэтов построил теорию сверх-славянофильского квиетизма». Критик отметил, что стихотворения из сбрника «Демоны глухонемые» «завоевали огромную популярность среди эмигрантов, многие из которых считают Волошина величайшим из живущих поэтов»[35]. Стихи Волошина появлялись в периодике русского зарубежья, а в конце 1920-х — начале 1930-х гг. вошли в антологии русской поэзии, переведенной на английский язык[36].

*
* *

Стихи о России, в которых поэт, по общему признанию, достиг высот как в технике поэзии, так и в выражении патриотического и гражданского чувства, в понимании самой сути происходящего, как оказалось, не были для Волошина пределом его художественного роста. Мысль поэта поднимается еще выше, до историософских и философских размышлений о цивилизации и духовности в книге стихов, символически названной «Путями Каина. Трагедия материальной культуры». Название звучит как приговор западной цивилизации: имя братоубийцы Каина символизирует характер этой цивилизации, с ее жадностью, эгоизмом, соперничеством, презрением к человеческой жизни.

Философская тема и стиль ее раскрытия объединяет ряд крупных стихотворений или даже поэм, названия которых говорят сами за себя: «Мятеж», «Огонь», «Кулак», «Магия», «Меч», «Пар», «Порох», «Машина», «Бунтовщик», «Война», «Космос», «Государство», «Суд». К работе над книгой (поэт называл ее также циклом и поэмой) Волошин приступил в январе

1922 г. Стихотворения цикла в основном были созданы в короткий период 1922–1923 гг., чем объясняется их стилистическое и идейное единство. В первых строках стихотворения «Мятеж» (25 января 1923), открывающего цикл, в духе времени богоборчески переосмысливается начало Евангелия от Иоанна:

В начале был мятеж,
Мятеж был против Бога,
И Бог был мятежом.
И всё, что есть, началось чрез мятеж.

Сотворение мира, по мысли поэта, тоже было своего рода мятежом — мятежом против небытия. По его поэтической космогонии, всё сущее возникло из противоборства динамических энергий (вихрей), равновесие которых привело к овеществлению, материализации энергий. Жизнь веществу дает горящий в нем огонь. Эволюция человека представлена как лестница, по которой творческий дух восходит через биологические формы к мыслящему существу. Причем каждая стадия этого движения также достигается мятежом и протестом против устойчивых законов бытия:

И каждая ступень
Была восстаньем творческого духа.

Дальнейшее развитие живых форм показывает, что у них есть два пути: «путь мятежа и путь приспособленья». В противовес всей природе человек борется за «правду невозможного» и тем самым противостоит хаосу, в который ввергается вселенная по закону энтропии, т. е. стремления материи к упрощению и хаосу. Человек же «утверждает Бога мятежом, / Творит неверьем, строит отрицаньем».

Но в то же время мятеж человеческого разума уводит людей с путей, заповеданных Творцом. Человеку даны великие способности для создания на земле разумной жизни. Но эти способности используются не только во благо, но и во зло, служат страстям человеческим, удовлетворению жадности и властолюбия. Разум подобрал ключи к заветным тайнам и «освободил заклепанных титанов», духов техники. Но желание человека всеми средствами служить своему телу и своим страстям несет наказание в себе самом. Цивилизованный человек

Преобразил весь мир, но не себя,
И стал рабом своих же гнусных тварей.

И вот пришли времена катастроф и безумий: они напоминают о тех библейских временах, когда народы были стерты с лица земли за свою греховную жизнь. Об этом же напоминают библейские и евангельские пророчества о конце времен. Человек волен выбирать свой путь, но история

показывает, что, если он хочет выжить, выбор его должен быть разумно ограничен. Творческий человек, изобретатель, «мятежник», должен очиститься от жажды самоутверждения и в своем творчестве всегда думать о последствиях своих открытий. А обычные, «благоразумные» люди, должны ограничивать свою свободу, признавая власть мудрейших, уважая ближнего. Таким образом, разным типам людей даются разные заповеди:

Благоразумным: «Возвратитесь в стадо»,
Мятежнику: «Пересоздай себя».

Тему судьбы цивилизации продолжает цикл из семи фрагментов под названием «Магия» (30 января 1923). В нем показано, что чисто рациональным, или политическим методом проблема власти техники не решается. В ней господствуют особые «духи», имеющие свою волю и свои интересы:

Освободить и разнуздать не трудно
Неведомые дремлющие воли:
Трудней заставить их себе повиноваться.

Здесь в новом виде сформулирована основная идея цикла: научные и технические достижения цивилизации должны сопровождаться духовным ростом человека, его самоограничением, отказом от своих вожделений. Достижения техники и науки можно подчинить гуманистическим целям только в том случае, если человек отречется от своего эгоизма, жадности, своеволия. В этом суть «аскетизма науки»:

Каждой ступени в области познания
Ответствует такая же ступень
Самоотказа.

Следующие три цикла посвящены истории оружия и войны: «Кулак», «Меч», «Порох». Каждый вид утверждения своей воли соответствует определенной эпохе: древности, Средневековью и Новому времени.

Права гражданские писал кулак,
Меч — право государственное, порох
Их стер и создал воинский устав.

С изобретением пороха война приобрела бесчеловечные формы. Кодекс чести, сила и мужество потеряли смысл. В масштабе политики мировых империй человечество эпохи пороха живет по военному уставу. Но порох — это не предел, в последнем фрагменте поэт предвещает «клубящуюся ночь»: в ней будут править еще более властительные силы, которым «поручено грядущее земли».

Седьмая часть цикла «Путями Каина» посвящена изобретению парового двигателя и той революции, которую произвели в жизни человека последствия этого изобретения. В поэме «Пар» (1922) изображается механизированный город, где люди вытеснены с лица земли: они загнаны в «крысьи ходы» под землей. (Сходные образы встречаются и у других писателей этой эпохи, у Пильняка, Замятина, Есенина, когда они набрасывают очерки столиц западного мира.) По замыслу изобретателя, пар призван был помочь человеку выполнять тяжелую механическую работу. Однако машина и двигатель приобрели господство над людьми: цивилизация пара превратила «царя вселенной в смазчика колес». Ход цивилизации, формирующей массовое производство и массовое потребление, выхолащивает индивидуальное в человеке. Машине не нужна личность, ей для обслуживания нужен «жадный хам, продешевивший дух / За радости комфорта и мещанства» (поэма «Машина», 1922).

В поэме «Машина» созданы гротескные и, казалось бы, утопические картины, но они на глазах поэта превращаются в реальность. По контрасту с оптимистическими образами футуристов, технические образы будущего у Волошина насыщены трагизмом. (Любопытно, что в последующие десятилетия они появятся в антиутопических романах Хаксли и Оруэлла.)

Газеты вырабатывают правду
Одну на всех на каждый день и час:
И ни одной строки о человеке —
О древнем, замурованном огне.

<...>

И нищий с оскопленною душою,
С охолощенным мозгом торжествует
Триумф культуры, мысли и труда.

Люди в этой антиутопии предстают как «узники своих же лабиринтов» («Бунтовщик», 1923). Поэт призывает их выйти из тюрьмы, вспомнить о заповеданном им даре свободы. Однако заповеди, которые возвещает поэт, отличаются от евангельских и представляют собой смесь ницшеанства и русского интеллигентского богостроительства. Человек у Волошина нередко оказывается единственным царем природы, «мерой всех вещей». Не Бог его создает, а он создает Бога: «Твой бог в тебе / И не ищи другого...» В своей концепции положения человека в мире Волошин часто предстает последователем ренессансного гуманизма. Бунт человека против Создателя, против природы является, в его глазах, основной движущей силой развития. Против декалога запрещающих заповедей («всех “не убий”, “не делай”, “не укради”») он выдвигает «единственную заповедь: “ГОРИ!”» Подобно Василию Розанову и К. Бальмонту в России или Д.Г. Лоуренсу в Англии, Волошин убеждает современников: «И грех и страсть — цветенье, а не зло». Природное начало в человеке, даже в его греховном воплощении, считает поэт, мудрее и выше, чем та массовая механизированная

потребительская жизнь, которую навязывает человеку буржуазная цивилизация.

В цикле «Путями Каина» нашли отражение мысли поэтов и писателей России и Запада, в том числе Ф.И. Тютчева, Ф.М. Достоевского, Вилье де Лиль-Адана, Р. де Гурмона, Э. и Ж. де Гонкуров, А. Франса (эссе «Сад Эпикура»). Критике цивилизации посвящены не только стихи, но также статьи и письма Волошина этого времени. Ценнейшую часть его эпистолярного наследия представляют письма к А.М. Петровой, которые, в частности, содержат подробный философско-культурный комментарий к циклу «Путями Каина». В этой переписке, по всей видимости, выкристаллизовывались основные идеи этого цикла.

В цикле «Путями Каина» Волошин вскрывает глубинные течения истории культуры, приведшие к утверждению буржуазной системы ценностей и в конечном итоге к катастрофе мировой войны и русской революции. К разновидности буржуазной цивилизации поэт относит и советский строй в России, очертания которого уже просматривались в начале 1920-х гг. Историософские взгляды Волошина формируются на основе разных источников: библейского мифа о творении, знакомства с Каббалой, научных представлений об эволюции, истории научно-технических открытий и изобретений, а также политической истории человечества.

Стихотворения, посвященные технике, выражают восторг поэта перед человеческим гением, но в то же время они раскрывают мысль о тупиковом пути безоглядного технического прогресса. Ведущие мыслители эпохи показали, что научное и техническое развитие не сопровождается духовным и нравственным ростом человечества. Техника, призванная освобождать человека от власти материи и необходимости, в действительности порабощает своего создателя, разрывая его связь с природой. В иерархии ценностей человека толпы и, в равной мере, человека, управляющего толпой, государством, экономикой, политикой, — главное место занимает идея обогащения, достижения всемирного могущества, захвата территорий и народов. В государственной жизни достижения науки и техники используются не для духовного роста и расцвета человека, а для его подавления, подчинения интересам государства, отношениям производства и потребления вещей.

Поэт призывает людей вспомнить заповеди, которые освободят их от власти машин и государства. Человек должен начинать не с переделки мира, но с преображения собственной природы. Сначала надо отказаться от своей природной жадности, агрессивности, стремления к комфорту и удовольствиям. В разных разделах цикла «Путями Каина» Волошин высказывает идеи, характерные для православной аскетики, святоотеческой антропологии, но также и для восточных аскетических учений, из которых выросла антропософия Р. Штейнера. Сходные идеи высказывал в те же годы Н.А. Бердяев в цикле статей «Новое средневековье» (1923–1924). Главный призыв поэмы Волошина перекликается с основной идеей книги Бердяева, о том, что в новую эпоху «придется перейти к более упрощенной и элементарной материальной культуре и более сложной духовной культуре»[37].

К циклу «Путями Каина» примыкает поэма «Космос», начатая в конце 1923 г. и законченная в следующем году. В ней представлена эволюция идей о происхождении Вселенной: от Каббалы до теории относительности и современной поэту физики. В поэме также нашли отражение труды по истории древних цивилизаций, материалы книги О. Шпенглера «Закат Европы» и многие другие историософские произведения, оставившие след в культуре. Волошин приступил к работе до того как прочел Шпенглера, но заканчивал, уже прочитав его. Тем не менее, он признавался в письме В.В. Вересаеву, что Шпенглер дал ему вдохновение и новые мысли. «Космос» — поэтическая энциклопедия истории познания мира, в которой с поразительной образностью, точностью и конкретностью отражены новейшие теории физики, химии, астрономии, биологии, гносеологии и других наук. Создавая ее, Волошин обращался к сочинениям Н. Коперника, И. Кеплера, Ж. Ламетри, Ч. Дарвина, А. Пуанкаре, А. Эйнштейна, советовался с учеными, представлявшими разные сферы знания. Главная скрепляющая мысль поэмы — религиозно-философская: Волошин делает попытку проникнуть в смысл мироздания, обнаружить его многообразные связи и соответствия с человеческим разумом, познавательными способностями человека. Представители мира науки высоко оценили поэму, ее сравнивали с аналогичными произведениями Лукреция Кара и Гете.

В 1920-х гг. Волошин в основном жил вдалеке от признанных культурных столиц — Москвы, Петербурга, Парижа — в созданном им самим литературно-художественном оазисе, его доме в Коктебеле. Слава этого дома дошла до русского зарубежья, а через него и до европейцев. О популярности Волошина в эмиграции и об интересе к коктебельской литературной общине свидетельствует Г.П. Струве в английской книге «Русская литература под Лениным и Сталиным». В этой книге Волошину посвящено всего несколько строк, но они значимы. Струве писал: «...после 1925 года он ничего не публиковал, однако его вилла в Коктебеле была излюбленным местом встреч литературной и художественной интеллигенции. Его стихи о революции пользовались огромным успехом у читателей эмиграции»[38].

Своему жилищу Волошин посвятил стихотворение «Дом поэта» (1926), в котором через судьбу дома раскрывается история Крыма и всей России. «Дом» это также метафора внутренней жизни поэта, штрих к его автопортрету:

Дверь отперта. Переступи порог.
Мой дом раскрыт навстречу всех дорог.
В прохладных кельях, беленых известкой,
Вздыхает ветр, живет глухой раскат
Волны, взмывающей на берег плоский,
Полынный дух и жесткий треск цикад.
А за окном расплавленное море
Горит парчой в лазоревом просторе.

Коктебельский дом — словно порождение природных стихий: ветра, морской волны, запахов и звуков Киммерии. В природе этих мест и жизни

людей поэт находит множество взаимоотражений и соответствий. Человек, море и горы находятся в постоянном общении, обмениваясь свойствами, приобретая сходные черты. В очертаниях гор Карадага, на которые выходили окна дома, поэт и его гости видели его профиль. Его можно видеть и в наши дни:

Вон там — за профилем прибрежных скал,
Запечатлевших некое подобье
(Мой лоб, мой нос, ощечье и подлобье),
Как рухнувший готический собор <...>
Встает стена... Но сказ о Карадаге
Не выцветить ни кистью на бумаге,
Не высловить на скудном языке.

Поэт видит свой дом стоящим на пластах древней культуры, напоминания о которой раскрываются археологами в киммерийской почве:

Здесь, в этих складках моря и земли,
Людских культур не просыхала плесень —
Простор столетий был для жизни тесен...

Россия со времен Екатерины осваивала и «вытаптывала» этот край, никогда не знавший покоя. Дом поэта был свидетелем и участником недавних трагических лет:

Усобица и голод и война,
Крестя мечом и пламенем народы,
Весь древний Ужас подняли со дна.
В те дни мой дом — слепой и запустелый —
Хранил права убежища, как храм,
И растворялся только беглецам,
Скрывавшимся от петли и расстрела.
И красный вождь, и белый офицер —
Фанатики непримиримых вер —
Искали здесь под кровлею поэта
Убежища, защиты и совета.
Я ж делал все, чтоб братьям помешать
Себя — губить, друг друга — истреблять.

В сложных жизненных ситуациях Волошин по большей части полагался на свою интуицию, на мудрость сердца. И эта обращенность к голосу сердца и совести не раз позволяла ему найти единственно верное решение. Цветаева таким видела его в это время: «Макса Волошина в Революцию дам двумя словами: он спасал красных от белых и белых от красных, вернее, красного от белых и белого от красных, то есть человека от своры, одного от всех, побежденного от победителей»[39]. В годы революции, граж-

данской войны, белого и красного террора, Волошин являл собой поразительный пример деятельной любви к ближнему, он в самом прямом смысле слова спасал от гибели людей, вовлеченных в братоубийственную войну. Он не раз готов был «положить душу за други своя». Причем не всегда спасаемые были его личными друзьями. Личная жизнь, поступки, поведение никогда не были для него нравственно безразличны: кодекс чести был законом его бытия.

Но для дома поэта настали, казалось, мирные годы:

Утихла буря. Догорел пожар.
Я принял жизнь и этот дом как дар
Нечаянный — мне вверенный судьбою,
Как знак, что я усыновлен землею.
Всей грудью к морю, прямо на восток,
Обращена, как церковь, мастерская,
И снова человеческий поток
Сквозь дверь ее течет, не иссякая.

В приморском доме поэта в эти годы постоянно находились гости, число которых возрастало к лету и таяло к осенним холодам. Со временем гостям был отведен дом по соседству с дачей поэта. В доме царила атмосфера творческой свободы, ни от кого не требовались и никому не навязывались художественные программы, отсутствовали условности поведения, характерные для столичных художественных салонов. Пропуском в волошинский дом было творческое отношение к миру и стремление поделиться с другими своими дарами. Со стороны власть имущих неоднократно делались попытки смести с лица земли этот поэтический оазис.

Находясь в центре художественной жизни, Волошин никогда не примыкал к группировкам и партиям. Цветаева в своих воспоминаниях подчеркивает, что Волошин — душа большой литературной общины — никогда не был «коллективным» человеком: «Одно только его не захватило: партийность, вещь заведомо не человеческая, не животная и не божественная, уничтожающая в человеке и человека, и животное, и божество»[40]. В очерке «Живое о живом» Цветаева с ностальгией описывает прогулки по горному Карадагу и создает выразительные портреты Волошина в родной стихии. Вот один из них: «Этот грузный, почти баснословно грузный человек (“семь пудов мужской красоты”, как он скромно оповещал) был необычайный ходок, и жилистые ноги в сандалиях носили его так же легко и заносили так же высоко, как козьи ножки — козочек. Неутомимый ходок. Ненасытный ходок. Сколько раз — он и я — по звенящим от засухи тропкам, или вовсе без тропок, по хребтам, в самый полдень <...> все вверх, все вверх. Пот лил и высыхал, нет, высыхал, не успев пролиться, беседа не пересыхала — он был неутомимый собеседник, то есть тот же ходок по дорогам мысли и слова»[41].

В коктебельском бытии была своя жизненная философия, основанная на чувстве родства человека с природой, морем, горами, деревьями и

травами. Что бы ни происходило в мире людей, в природе поэт всегда слышал голос вечности. Стихотворение «Дом поэта» завершается исторической перспективой в духе Шпенглера: «Так минет все — Европа и Россия». Себя же он видит в добровольном и сознательном изгнании, в монашеском скиту:

Я не изгой, а пасынок России.
Я в эти дни ее немой укор.
И сам избрал пустынный сей затвор
Землею добровольного изгнанья,
Чтоб в годы лжи, паденья и разрух
В уединенье выплавить свой дух
И выстрадать великое познанье.

В его затворе с ним беседуют вечные спутники: «историки, поэты, богословы» из его библиотеки. Но его собственные уста «давно замкнуты», и он смиряется с этим, считая, что «Почетней быть твердимым наизусть / И списываться тайно и украдкой / При жизни быть не книгой, а тетрадкой».

В последние годы жизни Волошин почти не печатался, хотя продолжал писать стихи («Россия (Истоки)», 1928), а также воспоминания и автобиографические заметки. Он принимал участие в выставках живописи и пользовался известностью как художник. В 1927 г. он женился на М.С. Заболоцкой, которая с 1923 г. была его неизменной помощницей во всех сложных хозяйственных делах, связанных с Домом поэта. В последние годы жизни Волошина в Доме поэта за лето отдыхали 500—600 человек. В 1931 г. он решил вступить в Союз писателей и передать этой организации дом, уже к тому времени ставший, по существу, первым российским домом творчества. С конца 1929 г. Волошина начали предследовать серьезные болезни, в следующем году обострилась астма, вызвавшая осложнения. 11 августа 1932 г., на 56-м году жизни, М.А. Волошин скончался. Он был похоронен в Коктебеле на горе Кучук-Енишары.

За несколько лет до смерти Волошин возвращается к религиозной теме, всегда его глубоко волновавшей. Его философская лирика всегда была пронизана библейской образностью, но теперь он непосредственно обращается к православию, к житийной литературе, к теме христианской аскетики, монашеского подвижничества. Этой теме посвящено стихотворение «Таноб» (1926): с одной стороны, оно примыкает к циклу «Путями Каина», а с другой — открывает новую страницу в творчестве поэта. В первой части стихотворения изображаются добровольные муки монахов в обители для кающихся под названием «Таноб» («темница») в Фиваиде. Волошин дает поэтическое, но при этом близкое к тексту переложение глав (с третьей по 14-ю, а также 19-й и 23-й) из пятого слова «Лествицы» Иоанна Лествичника, в котором рассказывается о посещении темницы:

От Иоанна Лествичника чтенье:
«Я посетил взыскуемый Таноб...»

Поэт описывает муки, добровольно принятые монахами, чтобы заслужить прощение и вечную жизнь. В отвержении плоти и молитвенном делании, по мысли поэта, был своего рода мятеж против законов природы, против зависимости духа от тела. Волошин проводит сопоставление этого мятежа с противоположным устремлением Нового времени. Цивилизация с ее наукой создала камеру пыток и для природы, и для человека:

Наедине с природой человек
Как будто озверел от любопытства:
В лабораториях и тайниках
Ее пытал, допрашивал с пристрастьем...

Любопытство и жадность привели к тому, что человек в борьбе с природой создал своей собственный мир, который для человеческих масс превратился в «безвыходный Таноб», в темницу, в постоянную пытку. Человек на этом этапе борется уже не с плотью, а с духом и верой. Носитель разума

Отвсюду вытравлял заразу духа,
Охолощал не тело, а мечту,
Мозги дезинфицировал от веры,
Накладывал запреты и табу
На все, что не сводилось к механизму:
На откровенье, таинство, экстаз...
Огородил свой разум частоколом
Торчащих фактов, терминов и цифр
И до последних граней мирозданья
Раздвинул свой безвыходный Таноб.

В поэме поставлена проблема нового аскетизма, который понадобится человечеству для выживания в эпоху революционных научных открытий и технических изобретений. Волошин, таким образом, развивает в этой поэме одну из важнейших идей цикла «Путями Каина» — о необходимости отказаться от сложной материальной культуры во имя возрождения культуры духовной.

В годы, ознаменовавшиеся в советской культурной жизни установлением идеологического режима, исключавшего уклонения от единой линии партии, Волошин вернулся к неоконченному замыслу поэмы о святом Серафиме Саровском и его покровительнице Царице Небесной. В этом возвращении сыграло роль яркое религиозно-художественное впечатление, пережитое поэтом. Весной 1924 г. в московском Историческом музее он увидел расчищенную от позднейших наслоений икону начала XII в., изображавшую Владимирскую Богоматерь. По воспоминаниям современников, он несколько дней подряд приходил к иконе и простаивал перед ней часами. О впечатлении, произведенном этим образом, Волошин писал в письмах близким друзьям. С весны 1925 г. фоторепродукция иконы стояла на

письменном столе поэта. В ноябре 1928 г. он начал работу над стихотворением «Владимирская Богоматерь», которое стало гимном России как неиссякающему источнику духовности. В 1929 г. он написал «Сказание об иноке Епифании», а также начал работать над развитием сюжета поэмы «Святой Серафим». В этих двух произведениях образ Богоматери занимает центральное место. По всей видимости, они были связаны единым творческим импульсом.

Большой интерес в связи с духовными исканиями Волошина представляет история создания поэмы «Святой Серафим». В октябре 1919 г. Волошин сообщал А.М. Петровой, что работает над поэмой о Серафиме Саровском. Он просил выслать ему необходимые книги: житие св. Серафима и Амвросия Оптинского, историю Серафимо-Дивеевского монастыря, книгу С.А. Нилуса «Великое в малом» (1903), а также «Свет невечерний» (1917) С.Н. Булгакова. Поэт познакомился с философом в феврале 1917 г. Они беседовали об искусстве, и Булгаков подарил Волошину оттиск своей статьи «Искусство и теургия», видимо оставившей след в памяти поэта и вызвавшей у него желание познакомиться с главным религиозно-философским сочинением мыслителя.

По замыслу Волошина, поэма «Серафим Саровский» должна была составить диптих с поэмой «Протопоп Аввакум» (1918), но при этом она не должна была походить на нее. Он писал: «Конечно, это не будет ни ортодоксально, ни церковно (тогда надо житие писать, а не поэму!), но, конечно, «Гаврилиады» не напишу. Во-первых, потому что я недостаточно гениален, во-вторых, потому, что вовсе не собираюсь ни шутить, ни кощунствовать»[42]. Петрова, судя по всему, высказала тревогу по поводу понимания поэтом сущности монашеского смирения. В ответ Волошин уверяет ее, что, читая жития святых старцев, более всего стремился проникнуть в смысл смирения. Ему много дало в этом отношении «Житие святого Серафима», составленное Н. Левитским (1905). Кроме того, его вдохновляла книга М.В. Сабашниковой «Святой Серафим» (1913), но он подчеркивал, что его «линия» «лежит в стороне от Маргаритиной» и совпадать у них будут только основные факты. Готовые части поэмы Волошин читал на собрании литераторов и журналистов в январе 1920 г., но довести замысел до полного завершения ему в то время не удалось.

Поэма «Святой Серафим», таким образом, создавалась с десятилетним перерывом. Но за прошедшие годы — а это были годы радикальных идеологических перемен в культуре — Волошин не только не потерял интерес к житийной и религиозной тематике, но, напротив, углубился еще более в святоотеческие труды, житийную и литургическую литературу. Он упорно осваивал «Добротолюбие», «Четьи-Минеи», богословские сочинения, приобрел составленную Л.М. Чичаговым «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» (1896).

Очевидно, что интерес к православию на этом этапе творчества Волошина преобладает над прежними увлечениями, но, тем не менее, и в этой поэме обнаруживаются элементы гностицизма и антропософии. С чудеса-

ми христианской святости в поэме соседствуют образы оккультной мифологии. Богородица осмысливается, с одной стороны, в каноническом христианском духе, а с другой — как мифологическое воплощение матери-земли. Рождение на свет св. Серафима объясняется с помощью мистической символики: небесный дух стремится к земному воплощению и ищет родителей. Встрече отца и матери св. Серафима и их соединению в браке споспешествует Богородица.

Поэт искусно вплетает в стихотворную ткань поэмы церковнославянские тексты молитв и акафистов. Он стремится не только воссоздать образ Серафима, но и возродить истинное понимание монашеского подвига:

Не из ненависти к миру инок
Удаляется в пустыню: русла
И пути ему видней отсюда,
Здесь он постигает различенье
Всех вещей на доброе и злое,
На поток цветенья и распада.
Мир в пустыне виден по-иному,
За мирским виднее мировое,
Мудрость в нем рождается иная,
Он отныне весь иной — он Инок.

В поэму включены заимствованные у св. отцов описания тягот и напастей, которые приходилось претерпевать христианским подвижникам, например искушения «полуденного беса»:

Бес уныния приходит в полдень
И рождает беспокойство духа,
Скуку, отвращение, зевоту,
Голод и желанье празднословить.
Гонит прочь из кельи точно хворост,
Ветрами носимый, иль внушает
То почистить, это переставить.
Ум бесплодным делая и праздным.

Сюжетным апогеем поэмы является изложение мистического эпизода из книги С.А. Нилуса «Великое в малом» (1903). Книга включает обнаруженную Нилусом рукопись воспоминаний помещика Н.А. Мотовилова о встречах со святым старцем в 1831 г. Мотовилов в деталях рассказывает о том, как ему довелось с помощью святого пережить опыт чувственного восприятия божественного света. Данный текст с поэтическим мастерством, местами почти дословно, передан в поэме Волошина. Остается впечатление, что этот, по существу литературный, источник и послужил основным импульсом для создания поэмы.

По Нилусу, св. Серафим излечил Мотовилова от серьезной болезни, и тот вскоре приехал в монастырь, чтобы поблагодарить старца. Они встре-

тились пасмурным ноябрьским днем на опушке леса, где у св. Серафима был свой скит. Беседовали о сотворении человека, о сущности души и духовности. По просьбе Мотовилова объяснить, что такое «быть в Духе», старец предстал перед ним в сиянии света. Мотовилов при этом испытал нестерпимую резь в глазах и в то же время ощутил благоухание и теплоту, хотя небо закрывали тучи и шел снег. Обычный, в общем-то, человек удостоился видения божественного света, который являлся лишь пророкам, апостолам и святым.

Речь Серафима в поэме открывается рассуждением, которое Волошин заимствовал у католического автора Леона Блуа: душа человека в своем подлинном обличье представляет собой пламя, вида которого не способны вынести земные глаза человека. Здесь Волошин в поэтических целях «дополняет» Серафима. Имеется определенное расхождение между образом старца в этой поэме и тем его обликом, который отражен в записях «Духовных наставлений мирянам и инокам» преподобного Серафима. Эти наставления, как и другие православные святоотеческие писания, отличает спокойная трезвенность. О вечном свете, в частности, в них говорится, что подвижник созерцает его «внутренне», «закрыв телесные очи». При этом ум остается свободным от чувственных представлений. Дается этот опыт длительной внутренней работой и жизнью по евангельским заповедям.

Однако нельзя забывать, что Волошин при создании поэмы ставил перед собой художественные, а не духовно-религиозные задачи. В другое время его поэмы могли бы разбудить дремлющую в людях жажду чуда и вызвать интерес к подлинным источникам духовности. Но пути для такого рода исканий в конце 1920-х гг. были уже наглухо закрыты, и можно только оценить решимость Волошина даже в это время идти в творчестве своим путем.

Поэмами, созданными за три года до смерти, поэт демонстрировал, что в своих интеллектуальных и духовных исканиях сделал окончательный выбор в пользу русской православной идеи. Он верил в неотделимость России от православия, в чудесное спасение, которое принесет народу его вера.

Примечания

[1] *Бенуа А.Н.* О Максимилиане Волошине // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 334–335.

[2] *Ходасевич В.Ф.* Из книги «Литературные статьи и воспоминания» // Там же. С. 147.

[3] *Волошин М.А.* Автобиография <1925> // Там же. С. 36.

[4] Там же. С. 37.

[5] Там же. С. 30.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 37.

[8] Там же. С. 31.
[9] Там же. С. 37.
[10] Там же. С. 36.
[11] Там же. С. 31.
[12] Там же.
[13] Там же.
[14] Там же.
[15] Там же.
[16] *Герцык Е.* Из книги «Воспоминания» // Там же. С. 155.
[17] *Цветаева М.* Живое о живом // Там же. С. 211.
[18] Там же. С. 212.
[19] Там же. С. 221.
[20] Там же. С. 259.
[21] *Волошин М.А.* Автобиография // Там же. С. 39.
[22] *Волошин М.А.* Россия распятая // Цит. по: Там же. С. 628.
[23] *Волошин М.А.* Пророки и мстители // *Волошин М.А.* Лики творчества. Л., 1988. С. 189.
[24] *Волошин М.А.* Россия распятая // Цит. по: *Волошин М.А.* Собр. соч. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926. М., 2003. С. 533.
[25] Запись Н.Д. Жуковского от 1 мая 1978 г. // Цит. по: Там же. С. 538.
[26] *Волошин М.А.* Письмо к А.М. Петровой от 9 декабря 1917 // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия: [Сб.] II. СПб., 1999. С. 181.
[27] *Ильин И.А.* О сопротивлении злу силой. Берлин, 1925.
[28] *Трубецкой Н.С.* Письмо к Р.О. Якобсону от 28 июля 1921 г. // *Trubetzkoy N.S.* Letters and Notes / Prepared for publication by *R. Jacobson* et al. The Hague; Paris, 1975. P. 21–22. См. также: *Трубецкой Н.С.* История. Культура. Язык. М., 1995. С. 12.
[29] *Волошин М.А.* Средоточье всех путей: Избранные стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники. М., 1989. С. 548.
[30] *Mirsky D.* Five Russian Letters. II. The Symbolists // *Mirsky D.* Uncollected Writings on Russian Literature / Ed. with an Introd. and Bibliography by *G.S. Smith*. Berkeley, 1989. P. 55.
[31] Ibid. P. 77.
[32] Ibid.
[33] Ibid. P. 92–93.
[34] Ibid. P. 93.
[35] *Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. *Р. Зернова*. Лондон, 1972. С. 700.
[36] *Coxwell C.F.* Russian Poems. 1929; *Deutsch B.* and *Yarmolinsky A.* Russian Poetry. 1929; *Reavey G.* and *Slonim M.* Soviet Literature. 1933.
[37] *Бердяев Н.А.* Смысл истории. Новое средневековье. М., 2002. С. 239.
[38] *Struve G.P.* Russian Literature under Lenin and Stalin. Univ. of Oklahoma Press, 1971. P. 6.
[39] *Цветаева М.И.* Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 266.
[40] Там же. С. 266–267.
[41] Там же. С. 201.
[42] *Волошин М.А.* Письмо к А.М. Петровой от 17 октября 1919 // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия: [Сб.] II. С. 213.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА*

1877, 16 мая — В Киеве, в семье члена Киевской палаты уголовного и гражданского суда Александра Максимовича Кириенко-Волошина (1838–1881) и Елены Оттобальдовны, урожденной Глазер (1850–1923), родился сын Максимилиан.

1878, 23 февраля — Александр Максимович назначен членом Таганрогского окружного суда. Переезд семьи в Таганрог.

1879 — После размолвки с мужем Елена Оттобальдовна с сыном переезжает в Севастополь.

1881, 9 октября — Смерть Александра Максимовича. Елена Оттобальдовна выезжает с сыном в Таганрог.

В конце года переезд в Москву.

1887, май — Максимилиан поступает в частную гимназию Л.И. Поливанова.

1888, август — Переходит в 1-ю московскую казенную гимназию (во 2-й класс).

1890 — Знакомство с доктором П.П. Тешем (1842–1908) и его семьей.

1890, октябрь—ноябрь — Начинает писать стихи.

1892, 11 октября — Начинает вести дневник.

1893, 17 марта — Елена Оттобальдовна решает переехать с семьей П.П. Теша в Коктебель близ Феодосии.

1893, 3 июня — Отъезд в Крым.

1893, конец августа — Начало занятий в феодосийской гимназии.

1894, весна — Начало дружбы с А.М. Петровой. Увлечение рисованием.

1895 — Увлечение историей философии.

1895, осень — В Феодосии выходит сборник памяти В.К. Виноградова со стихотворением Волошина: его поэтический дебют.

1896, 2 февраля — В Феодосии в гимназической постановке «Ревизора» исполняет роль городничего.

1896, начало декабря — Ставит в гимназии «Бежин луг» (по Тургеневу) и «Разговор дам» (по Гоголю).

1897, 6 июня — Получает аттестат зрелости.

1897, 1 августа — Зачислен в Московский университет на юридический факультет.

1897, октябрь — Узнает, что находится под надзором полиции.

1897, ноябрь — Вступает в студенческое землячество; изучает материалы о народовольцах.

1899, 8 февраля — Начало Всероссийской студенческой забастовки.

1899, 15 февраля — Исключен из университета на год «за агитацию» и выслан из Москвы в Феодосию.

---

* Источники: Воспоминания о Максимилиане Волошине: [Сб.] / Сост. и коммент. *В.П. Купченко* и *З.Д. Давыдова;* [Вступ. ст. *Л. Озерова*]. М.: Сов. писатель, 1990. С. 47–66; *Волошин М.* «Жизнь — бесконечное познанье». Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., краткая биохроника, коммент. *В.П. Купченко.* М.: Педагогика-Пресс, 1995. Даты до 1918 г. даются по старому стилю.

1899, конец февраля — Посещает в Ялте А.П. Чехова.

1899, 29 августа — Выезжает из Феодосии с Еленой Оттобальдовной и дочерью П.П. Теша в первое заграничное путешествие (Италия, Швейцария).

1899, 16 октября — Приезд в Париж.

1899, 15 ноября — Отъезд с Еленой Оттобальдовной через Кёльн в Берлин.

1899, декабрь — Посещает вольнослушателем лекции в Берлинском университете. Изучает немецкий язык.

1900, февраль — Восстановлен на 2-м курсе юридического факультета. Пишет рецензии для журнала «Русская мысль».

1900, май — Перешел на 3-й курс юридического факультета.

1900, 26 мая — Выезжает из Москвы в заграничное путешествие с друзьями-студентами; посещает Австрию, Германию, Италию, Грецию.

1900, 28 июля — Прибытие из Константинополя в Севастополь.

1900, 21 августа — Арестован в Судаке; через две недели выслан из Москвы — «до особого распоряжения».

1900, начало сентября — Едет в Среднюю Азию на изыскания трассы Оренбург-Ташкентской железной дороги.

1900, октябрь—ноябрь — Полтора месяца с караваном; выполняет обязанности заведующего лагерем, ведет пикетаж (определение трассы на местности). Пишет статьи в газету «Русский Туркестан».

1900, 15 ноября — Вернувшись в Ташкент, получает известие, что его дело «оставлено без последствий». Решает не возвращаться в университет, а заняться самообразованием.

1900, декабрь — Читает сочинения Вл. Соловьева и Ф. Ницше.

1901, 4 марта — Приезжает в Москву.

1901, середина марта — Берлин.

1901, 20 марта — Приезжает в Париж для занятий литературой и искусством.

1901, середина апреля — Знакомится с художницей Е.С. Кругликовой. Начинает рисовать.

1901, 24 мая — Выезжает из Парижа в путешествие по Испании с художниками А.А. Киселевым, Е.С. Кругликовой, Е.Н. Давиденко.

1901, конец мая — начало июля — Пишет стихотворение «В вагоне».

1901, 9 июля — Возвращается в Париж.

1901, ноябрь—декабрь — Посещает лекции в Сорбонне и в Высшей русской школе.

1902, май — Начало занятий живописью (пишет маслом).

1902, июнь—август — Путешествует с журналистом А.И. Косоротовым по Италии и на Корсику. Две недели в Риме.

1902, конец сентября — Знакомится с К.Д. Бальмонтом.

1902, октябрь — Знакомится с бурятским ламой Агваном Доржиевым. Интерес к буддизму.

1903, 3 января — Приезжает из Парижа в Петербург.

1903, январь — Знакомится с А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарем, С.П. Дягилевым.

1903, конец января — Знакомится с В.Я. Брюсовым, А.А. Блоком, П.С. Соловьевой, В.А. Серовым, К.А. Сомовым, В.В. Розановым.

1903, февраль — Приезжает в Москву. Знакомится с Андреем Белым.

1903, 11 февраля — У С.И. Щукина знакомится с художницей М.В. Сабашниковой.

1903, февраль—март — Общается с символистами, участвует в Литературно-художественном кружке.

1903 — Лето в Коктебеле. Начинает строительство собственного дома. Переводит Э. Верхарна.

1903, ноябрь — Приезжает в Москву.

1903, 27 ноября — Отъезд из Москвы в Париж.

1904, январь — «Весь с головой в живописи».

Знакомится с Э. Верхарном, скульптором О. Роденом.

1904, середина марта — Приезд в Париж М.В. Сабашниковой. Совместные посещения музеев, церквей, мастерских художников.

1904, первая половина августа — Знакомится в Женеве с Вяч. Ивановым.

1904, 21 декабря — Приезжает в Москву. Встречи с В. Брюсовым, А. Белым.

1905, 9 января — Утром приезжает в Петербург, становится свидетелем «кровавого воскресения». Пишет стихотворение «Предвестия. 1905 г.».

1905, 21 января — В Париже. Встреча с М.В. Сабашниковой.

1905, середина сентября — Интерес к философии Р. Штейнера.

1905, 19—29 октября — В Берлине у М.В. Сабашниковой. Знакомится с Р. Штейнером.

1905, 7 ноября — Возвращается в Париж с М.В. Сабашниковой.

1906, 2 марта — Пишет стихотворение «Ангел мщенья».

1906, 12 марта — Отъезд в Москву.

1906, 12 апреля — Бракосочетание с М.В. Сабашниковой в Москве.

1906, 15 апреля — Отъезд с женой из Москвы в Париж через Варшаву и Кельн.

1906, май — Встреча Р. Штейнера с Д.С. Мережковским, З.Н. Гиппиус, Д.В. Философовым и Н.М. Минским у Волошиных.

1906, ок. 14 июня — Супруги Волошины выезжают из Парижа в свадебное путешествие по Дунаю: Вена, Бухарест, Будапешт, Констанца, Константинополь.

1906, начало июля — Приезд с женой в Коктебель.

1906, 2 сентября — Отъезд в Москву.

1906, 20 сентября — Отъезд в Петербург.

1906, октябрь — Поселяется с женой в Петербурге на Таврической, 25, этажом ниже Вяч. Иванова.

1906, октябрь—декабрь — Встречи с Н.А. Бердяевым, А.А. Блоком, Н.Н. Евреиновым, Вяч. Ивановым, М.А. Кузминым, А.В. Луначарским, В.Э. Мейерхольдом, А.М. Ремизовым, В.В. Розановым, Ф. Сологубом, Г.И. Чулковым.

1907, январь—февраль — Участие в «средах» Вяч. Иванова на «Башне». Пишет статьи в газету «Русь».

1907, начало марта — Осложнение отношений с Вяч. Ивановым и М.В. Сабашниковой.

1907, март — Отъезд с Еленой Оттобальдовной в Крым.

1907, 14 августа — Приезд в Коктебель М.В. Сабашниковой.

1907, лето — Встречи в Судаке с Аделаидой и Евгенией Герцык, начало дружбы с ними.

1907, ноябрь — Отъезд в Москву. Встречи с А. Белым, В.Я. Брюсовым, Вяч. Ивановым.

1908, март — Встречи с А.Р. Минцловой. Знакомство с Е.И. Дмитриевой.

1908, 4 апреля — Посещение А.А. Блока.

1908, ок. 11 мая — Отъезд в Париж. По пути в Гамбург навещает М.В. Сабашникову, встречается с Р. Штейнером.

1908, конец июня — Знакомство с А.Н. Толстым в мастерской Е. Кругликовой.

1908, лето — Пишет статьи в газету «Русь», переписывается с Е.И. Дмитриевой.

1908, осень — Охлаждение отношений с М.В. Сабашниковой. Отход от теософии.

1909, 4 марта — Знакомство с И.Ф. Анненским в Царском Селе.

1909, май — Переводит П. Клоделя, Вилье де Лиль-Адана.

1909, 21 мая — Приезд в Коктебель А.Н. и С.И. Толстых.

1909, 30 мая — Приезд в Коктебель Е.И. Дмитриевой и Н.С. Гумилёва.

1909, август — Пишет венок сонетов «Corona astralis».

1909, 1 сентября — Отъезд в Петербург с Е.И. Дмитриевой.

1909, сентябрь—октябрь — Работа в журнале «Аполлон» в Петербурге.

1909, начало ноября — Мистификация с Черубиной де Габриак. Заседания «поэтической академии».

1909, 15 ноября — Вышел № 2 «Аполлона» со стихами Черубины.

1909, 22 ноября — Дуэль с Н.С. Гумилевым.

1910, 4 февраля — Отъезд из Петербурга в Крым.

1910, февраль — В Коктебеле пишет стихи цикла «Киммерийская весна» и статьи для «Аполлона».

1910, конец февраля — В Москве в издательстве «Гриф» выходит первый сборник Волошина «Стихотворения. 1900–1910».

1910, конец декабря — Знакомится с М.И. Цветаевой после выхода в свет ее первой книги стихов «Вечерний альбом».

1911, конец апреля — Отъезд в Крым.

1911, 5 мая — Приезд М.И. Цветаевой в Коктебель из Гурзуфа.

1911, май — Пишет «Сонеты о Коктебеле». Переводит стихи Анри де Ренье.

1911, начало сентября — Выезжает в Москву, а затем в качестве корреспондента «Московской газеты» отправляется в Париж.

1911, 14 ноября — Получает известие о прекращении издания «Московской газеты».

1912, 12 февраля — Выступает на диспуте объединения московских художников «Бубновый валет» в Политехническом музее с Д.Д. Бурлюком, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионовым.

1912, июль — Выступает на «Вечере слова, жеста и гармонии» в Феодосии (4-го и 12-го), в Евпатории (14-го), Симферополе (15-го) и Севастополе (16-го).

1912, лето — Занимается живописью. В Коктебеле у Волошина отдыхает М.М. Пришвин.

1912, сентябрь—ноябрь — Готовит книгу «Лики творчества».

1913, 12 февраля — Выступает с критикой картины И.Е. Репина «Иван

Грозный и сын его Иван» на публичном диспуте «Бубнового валета» в Политехническом.

1913, конец февраля — Выходит брошюра М.А. Волошина «О Репине».

1913, март — Лекционное турне: Смоленск, Витебск, Вильно.

1913, лето — В Коктебеле пишет венок сонетов «Lunaria».

1913, сентябрь — Заканчивает статью о М. Сарьяне. Пишет о русских иконах, о В.И. Сурикове.

1913, 15 декабря — Участвует в «Вечере поэзии и музыки» в Феодосии вместе с сестрами М.И. и А.И. Цветаевыми.

1913, декабрь — В Петербурге выходит книга статей «Лики творчества».

1914, 18 июля — Прибытие в Дорнах. Начало войны России с Германией.

1914, июль—август — Работает в Дорнахе на постройке антропософского храма (Гётеанума). Встречается с Р. Штейнером, А. Белым, М.В. Сабашниковой.

1915, 2 января — Отъезд из Дорнаха в Париж (через Берн).

1915, январь — Занимается в Национальной библиотеке, рисует в академии Коларосси. Общается с художником-символистом О. Редоном, И.Г. Эренбургом.

1915, конец января — Пишет стихотворения «В эти дни», «Петербург», «Реймская Богоматерь» и др.

1915, осень — Стихотворения «Пролог», «Пещера», «Усталость».

1915, декабрь — Стихотворения «Левиафан», «Ропшин».

1916, январь — Сближение с Диего Риверой. Общается с Ф. Леже, А. Модильяни, Б.В. Савинковым.

1916, февраль — В Москве выходит вторая книга стихов — «Anno Mundi Ardentis. 1915».

1916, 25 марта — Выезжает из Парижа в Россию (через Дьепп, Лондон, Берген, Торнео, Белоостров). В Англии участвует в шекспировских торжествах.

1916, лето — Пишет монографию о Сурикове. Выступает на вечерах в Коктебеле и Феодосии. В Коктебеле — О.Э. Мандельштам, В.Ф. Ходасевич, А.К. Шервашидзе.

1916, ок. 20 ноября — Медицинской комиссией признан негодным к военной службе.

1917, январь — Представил 14 акварелей на выставке «Мир искусства».

1917, 8 марта — Подписывает заявление об охране памятников искусства (в «Утре России») вместе с И.Э. Грабарем, В.Ф. Ходасевичем, А.М. Эфросом.

1917, весна — В Коктебеле составляет сборник переводов стихов Э. Верхарна и сборник своих стихов — «Иверни».

1917, лето — Стихотворение «Подмастерье».

1917, 12 августа — 12 сентября — В Коктебеле гостит М. Горький.

1917, конец октября — В Коктебеле принимает И.Г. Эренбурга. Узнает о вооруженном восстании в Петрограде.

1917, 10—25 ноября — Принимает М.И. Цветаеву.

1917, конец ноября — Пишет стихотворения «Святая Русь», «Москва».

1917, декабрь — Пишет стихотворения «Петроград», «Демоны глухонемые», поэмы «Стенькин суд», «Дметриус-император».

1918, 2 января — Установление советской власти в Феодосии.

1918, январь — Пишет стихотворения «Русь глухонемая», «Из бездны».

1918, апрель—май — Немецкая оккупация Крыма. Пишет поэму «Протопоп Аввакум». В Москве вышел сборник стихов — «Иверни».

1918, июнь — Пишет стихотворения «Молитва о Городе», «Коктебель», «Карадаг».

1918, середина ноября — Уезжает в лекционное турне по Крыму. Участвует в выставке «Искусство в Крыму».

1919, январь — В Харькове выходит четвертый сборник стихов Волошина — «Демоны глухонемые».

1919, апрель — Участвует в деятельности союзов искусства. Общается с И.А. Буниным.

1919, 28 мая — Пишет стихотворение «Неопалимая купина».

1919, 29 мая — 10 июня — В Феодосии. Встречается с «красным генералом» Н.А. Марксом.

1919, первая половина июня — Пишет стихотворения «Русская революция», «Плаванье», «Матрос», «Красногвардеец». Переводит А. де Ренье.

1919, 20 июня — Феодосию занимают белые.

1919, 23 июня — Узнав об аресте генерала Н.А. Маркса, обвиненного в связи с большевиками, едет в Феодосию.

1919, 25 июня — Едет вслед за Н.А. Марксом в Керчь и Екатеринодар.

1919, с 30 июня — В Екатеринодаре. Встречается с Е.И. Васильевой (Дмитриевой), Г. Вильямсом.

1919, октябрь — В Коктебеле В.В. Вересаев, О.Э. Мандельштам.

1919, октябрь—ноябрь — Начал работу над поэмой «Святой Серафим».

1920, январь—март — Бывает в Феодосийском литературно-артистическом кружке (ФЛАК).

1920, 5 мая — Подпольный большевистский съезд в Коктебеле. Один из делегатов скрывается в доме Волошина.

1920, лето — Пишет стихотворения «Дикое Поле», «Северо-восток», «Гражданская война».

1920, конец июля — Помогает освободить О.Э. Мандельштама из врангелевской контрразведки.

1920, октябрь—декабрь — В Феодосии.

1920, 14 ноября — Феодосию освобождает Красная Армия.

1920, 19 ноября — Назначен заведующим по охране памятников искусства и науки в Феодосийском уезде. Поездки по уезду.

1920, декабрь — Работает в области народного просвещения.

1921, январь — Ездит по Феодосийскому уезду, инспектируя памятники искусства и частные библиотеки.

1921, февраль—апрель — Читает лекции, стихи, участвует в культурно-просветительной работе Крымнаробраза. Переводит В. Гюго.

1921, 9 мая — Вступает во Всероссийский союз поэтов.

1921, 3 июня — Пишет стихотворение «Потомкам».

1921, конец июня — Преподает в Институте народного образования (Феодосия). Последняя встреча с Н.С. Гумилевым.

1921, ноябрь—декабрь — Читает лекции в Народном университете и на командных курсах (Феодосия). В Крыму голод.

1922, январь — Начало работы над циклом «Путями Каина».

1922, февраль—май — Знакомство и дружба с М.С. Заболоцкой.

1922, 8 мая — Избран председателем КрымКУБУ (Комиссия по улучшению быта ученых) по Феодосии.

1922, июль — Охранная грамота Дому поэта от Крымсовнаркома.

1923, 8 января — Смерть Елены Оттобальдовны.

1923, март — М.С. Заболоцкая переезжает в Коктебель на правах жены Волошина.

1923, апрель — Мысль о «летней станции» для художников и литераторов (прообраз будущих домов творчества).

1923, лето — В Доме поэта отдыхают до 60 человек, в том числе Е.И. Замятин, К.И. Чуковский.

1923, ноябрь—декабрь — Начало работы над поэмой «Россия».

1924, январь — Работает над поэмой «Россия».

1924 — С 1 марта в Москве. Выступает с чтением стихов на «Никитинских субботниках» и в Кремле. Встречается с А. Белым, В.Я. Брюсовым, В.В. Вересаевым, А.К. Воронским.

1924, 31 марта — Получает удостоверение от наркома просвещения А.В. Луначарского, разрешающее создание в коктебельском доме бесплатного дома отдыха для писателей.

1924, 6 апреля — Приезжает в Ленинград. Встречается с Е.И. Васильевой (Дмитриевой), А.Я. Головиным, Э.Ф. Голлербахом, Е.С. Кругликовой, Б.М. Кустодиевым.

1924, май — Отъезд из Ленинграда в Москву, из Москвы в Крым.

1924, лето — В Доме поэта жили около 300 человек.

1924, конец ноября — Пишет статью об искусстве Крыма.

1925, 29 января — Постановлением КрымЦИКа Дом поэта и участок земли закреплены за Волошиным.

1925, начало мая — Избран почетным членом Российского общества по изучению Крыма (РОПИК) в Москве.

1925, 31 мая — В «Известиях» опубликована заметка «Юбилей М. Волошина».

1925, 12 июня — Приезд в Коктебель М.А. Булгакова.

1925, лето — В Доме поэта жили около 400 человек.

1925, 17 августа — В день именин Волошина отмечается 30-летие его литературной деятельности.

1925, октябрь — Пишет автобиографию.

1925, декабрь — Делает наброски стихотворений «Дом поэта» и «Четверть века».

1926, 1—16 марта — В Феодосии. Встречается с А.С. Грином.

1926, декабрь — Заканчивает стихотворение «Дом поэта».

1927, январь — Отправил 173 акварели в Государственную академию художественных наук (ГАХН) в Москву.

1927, 26 февраля — Открытие выставки Волошина в ГАХН.

1927, 9 марта — Зарегистрирован брак с М.С. Заболоцкой.

1927, 13 марта — Творческий вечер Волошина в ГАХН.

1927, февраль—март — Выходит в свет брошюра Е. Ланна о Волошине.

1927, лето — В Доме поэта жили около 500 человек.

1928, март — Акварели Волошина представлены на выставке «Помощь Крыму» в Ленинграде.

1928, апрель — Принят в члены Всероссийского союза писателей.

1928, лето — В Доме поэта жили более 600 человек.

1929, январь — Работает над стихотворением «Владимирская Богоматерь». Участвует в выставке крымских художников в Симферополе.

1929, февраль — Пишет стихотворение «Аделаида Герцык». Работает над поэмой «Святой Серафим».

1929, март — Участвует в выставке акварелистов в Ленинграде.

1929, апрель — Акварели Волошина экспонируются на выставке «Графика и искусство в СССР» в Голландии.

1929, 9 декабря — Инсульт.

1930, январь — Переводит «Юлиана Странноприимца» Флобера.

1930, май — Акварели Волошина на выставках в Риге и Лондоне.

1930, осень — Разбирает свой архив. Пишет «О самом себе».

1931, февраль — Решает передать дом Союзу писателей.

1931, 2 марта — Выписан членский билет Всероссийского союза писателей.

1931, 21 ноября — Сообщение о назначении персональной пожизненной пенсии А. Белому, М.А. Волошину и Г.И. Чулкову.

1931, середина декабря — Обострение астмы.

1932, март—апрель — Пишет воспоминания.

1932, конец июля — Астма осложнилась гриппом и воспалением легких.

1932, 11 августа — В 11 часов утра, на 56-м году жизни, М.А. Волошин скончался.

1932, 12 августа — Погребен в Коктебеле на горе Кучук-Енишары (впоследствии получила название Волошинской).

О.А. Казнина

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения М. Волошина

Стихотворения: 1900–1910. М.: Гриф, 1910. Репринт в кн. автора: Стихотворения / Послесл., коммент. и сост. *В.П. Купченко.* М.: Книга, 1989. (Из лит. наследия).

Лики творчества: Кн. 1. СПб.: Изд. «Аполлона», 1914.

О Репине. М.: Оле-Лукойе, 1914.

Anno mundi ardentis 1915. М.: Зёрна, 1916.

Иверни: Избр. стихотворения. М.: Творчество, 1918.

Демоны глухонемые. Харьков: Камена, 1919. Репринт в кн. автора: Стихотворения / Послесл., коммент. и сост. *В.П. Купченко.* М.: Книга, 1989. (Из лит. наследия). 2-е изд. – Берлин: Кн-во писателей в Берлине, 1923.

Стихи о терроре. Берлин: Кн-во писателей в Берлине, 1923. Репринт: Berkeley: Slavic Specialities, 1969.

Стихотворения / Вступ. ст. *С.С. Наровчатова*; Сост., подгот. текста и примеч. *Л.А. Евстигнеевой*. Л.: Сов. писатель, 1977. (Библиотека поэта; Малая серия. 2-е изд.).

Стихотворения и поэмы. [В 2 т.] / Под ред. *Б.А. Филиппова, Г.П. Струве* и *Н.А. Струве* [в Т. 2 — при участии *А.Н. Тюрина*]. Paris: YMCA-Press, 1982. Т. 1 (вступ. статьи *Б. Филиппова* и *Э. Райса*); Paris: YMCA-Press, 1984. Т. 2.

Суриков / Публ., вступ. ст. и примеч. *Вс.Н. Петрова*. Л.: Художник РСФСР, 1985.

Избранные стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. *А.В. Лаврова*. М.: Сов. Россия, 1988.

Лики творчества / Изд. подгот. *В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров*. Л.: Наука, 1988. (Лит. памятники).

«Средоточье всех путей...»: Избр. стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники / Сост., вступ. ст. и коммент. *В.П. Купченко* и *З.Д. Давыдова*. М.: Моск. рабочий, 1989. (Московский Парнас).

Путник по вселенным / Сост., вступ. ст., коммент. *В.П. Купченко* и *З.Д. Давыдова*. М.: Сов. Россия, 1990.

Россия распятая / Сост. *В.И. Цветкова*; Вступ. ст. и примеч. *Э.С. Менделевича*. М.: Агентство ПАН, 1992.

«Я к нагорьям держу свой путь»: Стихотворения и акварели / Сост., подбор илл. *Д. Лосева*. Феодосия: Изд. дом «Коктебель», 1994.

«Жизнь — бесконечное познанье...»: Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / Сост., подгот. текстов, вступ. ст., краткая биохроника, коммент. *В.П. Купченко*. М.: Педагогика-Пресс, 1995.

Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *А.В. Лаврова*; Сост. и подгот. текста *В.П. Купченко* и *А.В. Лаврова;* Примеч. *В.П. Купченко*. СПб.: Наука: Петербургский писатель, 1995. (Библиотека поэта; Большая серия; 3-е изд.).

Записные книжки: [1897–1921] / Сост., предисл., примеч. *В.П. Купченко*. М.: Аграф, 2000. (Записные книжки).

Стихотворения: Кн. 2 (1910–1920) / Предисл. *А.Ф. Маркова*. М.: Норма, 2000.

Собрание сочинений / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН / Под общ. ред. *В.П. Купченко* и *А.В. Лаврова* (с Т. 3 — при участии *Р.П. Хрулевой*); Науч. ред. *С.И. Субботин*. М.: Эллис Лак, 2000 (издание продолжается):

2003. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899–1926 / Сост., подгот. текста *В.П. Купченко, А.В. Лаврова;* Коммент. *В.П. Купченко*;

2004. Т. 2: Стихотворения и поэмы 1891–1931 / Сост., подгот. текста *В.П. Купченко, А.В. Лаврова;* Коммент. *В.П. Купченко*;

2005. Т. 3: Лики творчества, книга первая; О Репине; Суриков / Сост., подгот. текста *А.В. Лаврова;* Коммент. *А.М. Березкина, Н.В. Котрелева, А.В. Лаврова, В.А. Мильчиной, Вс.Н. Петрова, М.В. Толмачева*;

2006. Т. 7. Кн. 1: Журнал путешествия; Дневник 1901–1903; История моей души / Сост., подгот. текста, коммент. *В.П. Купченко*.

Литература о М. Волошине

Ланн Е. Писательская судьба Максимилиана Волошина. М.: Всероссийский Союз поэтов, 1927 (на обл. — 1926).

Бунин И.А. Волошин // Последние новости. Париж, 1932. № 4187. 8 сентября (То же в изд.: *Бунин И.А.* Собр. соч. Т. 9. М.: Изд. худ. лит., 1967. С. 423–432).

Цветаева М.И. Живое о живом // Современные записки. 1933. № 52, 53. (То же в изд.: *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994).

Вересаев В.В. Невыдуманные рассказы. М., 1968. С. 475–485.

Миндлин Э. Необыкновенные собеседники. М., 1968. С. 5–41, 43, 79, 88–89.

Куприянов И.Т. Судьба поэта: (Личность и поэзия Максимилиана Волошина) / Институт литературы им. Т.Г. Шевченко АН УССР. Киев: Наукова думка, 1978. Доп. тираж — там же, 1979.

Волошинские чтения: Сб. науч. трудов / Сост. *В.П. Купченко.* М.: Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1981.

М.А. Волошин (Сост. *Н.В. Гужиевой, Л.С. Шепелевой, Т.П. Дориной, В.П. Купченко*) // Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. Т. 5. М.: Книга, 1982.

Смирнов И.С. «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Максимилиана Волошина) // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1985. С. 170–188.

Долгополов Л.К. Волошин и русская история: (На материале крымских стихов 1917–1921 гг.) // Русская литература. 1987. № 4. С. 168–175.

Воспоминания о Максимилиане Волошине: [Сб.] / Сост. и коммент. *В.П. Купченко* и *З.Д. Давыдова;* [Вступ. ст. *Л. Озерова*]. М.: Сов. писатель, 1990.

Максимилиан Волошин. Из литературного наследия: [Сб.] I / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН / Отв. ред. *А.В. Лавров.* СПб.: Наука, 1991 (факт.: 1993).

Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб.: Logos, 1996. (Судьбы. Оценки. Воспоминания).

Пинаев С.М. «Близкий всем, всему чужой...»: Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. М.: Рос. ун-т дружбы народов, 1996.

Кричевский С.В. Философия М.А. Волошина и проблемы техники и экологии XX века // VIII и IX Волошинские чтения: Материалы и исследования / [Сб.]. Симферополь: Крымский архив, 1997.

Образ поэта: Максимилиан Волошин в стихах и портретах современников / Сост. и вступ. ст. *В.П. Купченко;* Послесл. *Д. Лосева.* Феодосия; М.: Изд. дом «Коктебель», 1997. (Библиотека альманаха «Крымский альбом»; Вып. 2).

Купченко В. Киммерийские этюды: События. Люди. Памятники / Сост. и вступ. слово *Д. Лосева.* Феодосия: Изд. дом «Коктебель», 1998. (Библиотека альманаха «Крымский альбом»; Вып. 5).

Арефьева Н.Г. Античные мотивы в творчестве М.А. Волошина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.

Максимилиан Волошин. Из литературного наследия: [Сб.] II / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН / Отв. ред. *А.В. Лавров.* СПб.: Алетейя, 1999.

Арефьева Н.Г. Максимилиан Волошин и античность. Астрахань: Изд. Астраханского гос. пед. университета, 2000.

Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб.: Изд. журн. «Звезда», 2000. (Русские поэты. Жизнь и судьба).

М.А. Волошин — поэт и мыслитель: Материалы Десятой междунар. науч. конф. Крым. Коктебель, 17–21 мая 1999 г. Симферополь: Крымский архив, 2000.

Розенталь Э.М. Планета Макса Волошина. М.: Вагриус, 2000.

Менделевич Э.С. «Пойми простой урок моей земли...»: (Статьи о Максимилиане Волошине). Орел: Б.С. Вишневская, 2001.

Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества. 1877–1916 / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Алетейя, 2002.

Максимилиан Волошин. Из литературного наследия: [Сб.] III / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН / Отв. ред. *А.В. Лавров.* СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

Мария Степановна Волошина о Максе, о Коктебеле, о себе: Воспоминания. Письма / Сост., подгот. текстов и примеч. *В. Купченко.* Феодосия; М.: Изд. дом «Коктебель», 2003. (Образы былого; Вып. 1).

Лютова С.Н. Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004.

Пинаев С.М. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. М.: Мол. гвардия, 2005. (Жизнь замечательных людей; Вып. 917).

Голенищев-Кутузов И.Н. От Рильке до Волошина: журналистика и литературная критика эмигрантских лет. М.: Русский путь, 2005.

Ковтунова И.И. Живопись и графика в поэзии Максимилиана Волошина. Владимир: Изд-во А. Ковтуна, 2005.

Walker B. Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle: Culture and Survival in Revolutionary Times. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2005.

Фейнберг Л.Е. Три лета в гостях у Волошина: мемуарные эссе. Стихи. М.: Аграф, 2006.

Библиография составлена *С.И. Субботиным*

Зинаида Гиппиус

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869–1945), поэт, прозаик, эссеист, драматург, публицист, литературный критик, принадлежит к старшему поколению русских символистов[1]. Ее творческий путь начался стихами[2], которые она считала подражанием С. Надсону, кумиру пишущей молодежи 1880-х гг. Надсон и Полонский, Лермонтов и Тютчев — круг любимых поэтов, у которых училась начинающая поэтесса. Круг ее современников, близких ей по творческим убеждениям, — Д. Мережковский, В. Брюсов, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, П. Перцов, А. Блок, А. Белый, а также П. Вейнберг, А. Волынский, Н. Минский.

Первые литературные опыты Гиппиус относятся к концу 1870-х — началу 1880-х гг. Это «шуточные стихи на кого попало», «бесконечные дневники». В отроческие годы формировался пристальный взгляд поэтессы в себя и вокруг себя, — то, что станет в дальнейшем основой ее творческого метода, отличающего ее от других писателей-символистов.

Вглядываясь в окружающих ее людей, она — по меткому выражению Нины Берберовой, — «клала их под микроскоп». «Под микроскопом» находились близкие люди, случайные знакомые, враги. «И страстно любопытствуя о человеке, она, с неостывающим пылом молодости (до 75 лет!), вкривь и вкось, часто неверно, часто предвзято, судила его и о нем, по принципу: «кто не с нами, тот против нас»[3]. Человек был для нее не просто личностью, характером, вместилищем чувств и страстей, но обязательно социальной особью, носителем той или иной политической идеи, представителем партии, группы, «кольца».

С той же пристальностью она исследовала собственную душу, «отгадывала» себя. «Из своих неврозов и предчувствий» брала творческую энергию, — по словам Берберовой, «делала свои стихи, писала свои дневники, и своими неврозами кормила свое мышление, делая свои мысли яркими, живыми и острыми не только благодаря их *сути*, на которой, как на драгоценном компосте, они вырастали и зрели, но и благодаря тому стилю, которым они облекались»[4].

Подобно апостолу Фоме (стих. «Воскресенье», 1933), ей нужно было, чтобы поверить чему-нибудь, самой увидеть раны от гвоздей и самой «вложить персты в ребра». Так она и делала, анализируя поступки свои и чужие, размышляя о сущности любви и голосе плоти, о вождях и ря-

довых участниках общественных движений, о вере и церкви. Результатом этой напряженной духовной работы стали десятки томов прозы, дневников, статей, писем. Стихов в ее творческом наследии меньше всего. И не часто она их печатала. Зинаида Гиппиус была уже автором трех книг рассказов, в которые лишь изредка включала и стихи, — когда в 1903 г. она решила собрать лучшие свои стихотворения за четырнадцать лет и выпустить отдельную книгу — «Собрание стихов 1889–1903»[5].

Во вступительной статье к этой книге — «Необходимое о стихах» — Гиппиус писала о своем понимании природы стихописания: «Я считаю естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы — молитву. Каждый человек непременно молится или стремится к молитве, — все равно, сознает он это или нет, все равно, в какую форму выливается у него молитва и к какому Богу обращена. Форма зависит от способностей и наклонностей каждого. Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва»[6].

Это, по мнению Гиппиус, вечный закон человеческой природы: «Я утверждаю, — что стремление к ритму, к музыке речи, к воплощению внутреннего трепета в правильные переливы слов — всегда связано с устремлением молитвенным, религиозным, потусторонним, — с самым таинственным, глубоким ядром человеческой души, и что все стихи всех действительно поэтов — молитвы»[7].

Но кому, кроме самого поэта, в таком случае, интересны и нужны его молитвы? Гиппиус говорит о великих русских поэтах XIX века и раскрывает их принципиальное отличие от поэтов ей современных. Пушкина она в этой общей картине как бы выносит за скобки: его поэзия не сводится к молитве; Пушкин «вечен, всепроникающ», он основа жизни, как солнце, — но и, «как солнце, — неподвижен». Впрочем, уже Некрасов писал стихи-молитвы, и его «гражданские песни» были молитвами. «Молитвы эти оказались у него общими с его современниками. Дрожали общие струны, пелись хвалы общему Богу». Нынче люди, и поэты в том числе, резко обособлены, у каждого свой Бог, «а потому так грустны, беспомощны и бездейственны наши одинокие, лишь нам и дорогие, молитвы». Современный поэт не ставит перед собой задачу быть понятным и понятым. Его задача — отразить каждый раз лишь «полное ощущение данной минуты» (выражение Баратынского, которое цитирует Гиппиус). «Нам, каждому, страстно нужна, понятна и дорога наша молитва, нужно наше стихотворение, — отражение мгновенной полноты нашего сердца. Но другому, у которого заветное “свое” — другое, непонятна и чужда моя молитва. Сознание одиночества еще более отрывает людей друг от друга, обособляет, заставляет замыкаться душу. Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, — говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя»[8].

Обособленность современного поэта — следствие разобщенности ныне живущих людей, а эта разобщенность в свою очередь связана с тем, что у них нет «общего Бога». Нет единого адресата молитвы, того метафизичес-

кого центра, к которому устремлялись бы молитвенные слова стихотворения, который давал бы возможность понять другого, слиться «сердцем с его славословиями»[9]. Потому печатание стихов для публики, да еще отдельными книгами, «есть самая бесцельная и ненужная вещь»[10] и останется таковой до тех пор, пока не будет обретен Он, Единственный. Сама Гиппиус, одна из зачинательниц «нового религиозного сознания», мечтала о том сияющем моменте истории, когда «наши молитвы — наши стихи» станут внятны другим, когда они сольются с молитвами наших ближних, и родится наконец святая, соборная общность людей, новая, истинно-христианская Церковь. Это пишет Зинаида Гиппиус — одна из деятельных организаторов Санкт-Петербургских Религиозно-философских собраний (ноябрь 1901 — апрель 1903 гг.), на которых, чаялось ей и Мережковскому, должны были двинуться навстречу друг другу лучшие представители российской интеллигенции и церкви, закладывая основу их будущего духовного союза. Вместе с Мережковским Гиппиус мечтает о преображении исторического христианства в христианство Третьего Завета, грезит о Церкви Святого Иоанна, религии Святого Духа. В октябре 1899 г. оба одновременно решают, что нужна новая церковная обрядовость, новая христианская религия Плоти и Крови. Обсуждения этих идей ведутся в узком кругу единомышленников, 29 марта 1901 г. происходит знаменательное событие, которое Гиппиус считала началом «новой церкви», — молитва втроем (она, Д. Мережковский и Д. Философов), по новому ритуалу, ими самими разработанному. С этих пор совместные интимные богослужения становятся регулярными. Они ведутся по новым, сочиненным Гиппиус молитвам и представляются ей прообразом чаемого общего религиозного действа, всецелого единства людей, без которого невозможно ни обретение счастья на земле, ни вхождение в рай. Об этом — многие стихи, датированные 1901–1902 гг.:

Я чту Высокого,
Его завет.
Для одинокого
Победы нет.
<...>
Господь прозрение
Нам ныне дал:
Для достижения —
Дорогу тесную,
Пусть дерзновенную,
Но неизменную,
Одну — совместную —
Нам указал.
(«Вместе», 1902)

Человек должен стремиться к тройственному союзу (по образу и подобию Божественного Триединства), только так ему откроется райская дверь.

Об этом говорит Ангел одинокому человеку, потерявшему связь с двумя близкими людьми: «Вас было трое. Трех мы знаем, / Троим — вам быть здесь суждено. / Мы эти двери открываем / Лишь тем, кто вместе — и одно» («Ограда», 1902). Единение должно быть в любви. Безмерные желания, «хотения», мечты — это лишь «боль сомнения / У запертых дверей»: «Твоя душа в мятежности / Свершений не дала. / Твоя душа без нежности, / А сердце — как игла», — говорят человеку сосны, намекая, что одинокий человек подобен им, и он в ужасе отшатывается от подобной участи:

Не слушаю, не слушаю,
Проклятье, иглы, вам!
И злому равнодушию
Себя я не предам.
Любви хочу и веры я...
Но спит душа моя.
Смеются сосны серые,
Колючие — как я.
(«Сосны», 1902)

Тема многих стихов первой книги Гиппиус, составленной за четырнадцать лет, — одиночество, которое она мечтает преодолеть в единении с близкими, в общей молитве и вере. Она не сразу пришла к такому решению проблемы одиночества и потому в стихах 1890-х гг. — мечта о том, «чего нет на свете» — «Увы, в печали безумной я умираю, / Я умираю, / Стремлюсь к тому, чего я не знаю, / Не знаю...» («Песня», 1893). Гиппиус пишет и в стихах 1890-х гг. о близости с другими людьми, но это близость именно в чувстве одиночества, в попытке любить самого себя «как Бога». Многократно повторяется и варьируется тема смерти, которая не пугает, — она принесет покой усталой душе, подарит слияние с матерью-природой, с живыми стихиями мира: «Но не в земле — я буду здесь с тобою / В дыханьи ветра, в солнечных лучах, / Я буду в море бледною волною / И облачною тенью в небесах» («Отрада», 1889). «И если смерть придет, за ней послушно / Пойду в ее безгорестную тень» («Сонет», 1894). Так откликалась Гиппиус на вечную тему смерти, внимание к которой пробуждала в ней не только литература, но и реальная жизнь, — от наследственного туберкулеза умер отец, страшный диагноз время от времени ставили ей самой.

В разработке основных тем первой книги проявилась характерная особенность Зинаиды Гиппиус, отчасти восходящая к традициям тютчевского стиха, — любовь к антитезам и парадоксам: «Я счастье ненавижу, / Я радость не терплю...»; «Мне страшно, что страха в душе моей нет»; «Мне близок Бог, но не могу молиться, / Хочу любви — и не могу любить»; «Люблю недостижимое, / Чего, быть может, нет»; «Теснятся буквы черным роем, / Неверность верную храня, / И чистотою и покоем / От лжи их веет на меня»; «Сердце исполнено счастьем желанья, / Счастьем возможности и ожиданья, / Но и трепещет оно и боится, / Что ожидание — может свершиться...»

При этом парадоксальная мысль воплощена в стихи, покоряющие своей музыкальностью. Фраза строится грамматически правильно и свободно, простираясь часто на несколько строк или даже строф. Гиппиус любит рефрены, помогающие создать образно-смысловое единство текста:

Полуувядших лилий аромат
Мои мечтанья легкие туманит.
Мне лилии о смерти говорят,
О времени, когда меня не станет.

Мир — успокоенной душе моей,
Ничто ее не радует, не ранит.
Не забывай моих последних дней,
Пойми меня, когда меня не станет.

Я знаю, друг, дорога не длинна,
И скоро тело бедное устанет.
Но ведаю: любовь, как смерть, сильна.
Люби меня, когда меня не станет.

Мне чудится таинственный обет...
И ведаю, он сердца не обманет, —
Забвения тебе в разлуке нет!
Иди за мной, когда меня не станет.
(«Иди за мной», 1895)

В этом стихотворении нет зрительных деталей, нет реалий внешнего мира, — есть только мысль, гибкая интонация и музыка — именно ими творится шедевр.

Гиппиус наблюдательна. Когда она говорит о природе, северной, скудной, неяркой, но в то же время пленяющей какой-то особой целомудренной красотой, о смене времен года, когда вводит в свои стихи картину осени или рисует зимний пейзаж, ей свойственна поразительная точность изображения, и это при том, что по внутреннему заданию ее лирика вовсе не описательна, но метафизична и символична:

Пушисты хлопья белые,
Как пчел веселый рой,
Играют хлопья смелые
И гонятся за мной.

И падают, и падают...
К земле все ближе твердь...
Но странно сердце радуют
Безмолвие и смерть.

Мешается, сливается
Действительность и сон.

Все ниже опускается
Зловещий небосклон.
(«Снежные хлопья», 1894)

Вода остывает,
Замолкла плотина,
И тяжкая тина
Ко дну оседает...
(«Осень», 1895)

Вода прозрачнее стекла.
Над ней и в ней кусты рябины.
Вдыхаю запах бледной тины...
Вода немая умерла...
(«К пруду», 1895)

В символистской поэзии осень — не только время года, а заря — не только время суток. Это символы увядания или надежды, знаки причастности человека к тайнам мироздания. Но поэту Зинаиде Гиппиус невозможно пройти мимо реального великолепия природы, и она с точностью почти реалистической изображает красоту Божьего мира. Реальные детали входят даже в самые отвлеченные, самые философско-абстрактные ее стихи. «Окно мое высоко над землею» («Песня», 1893) — реальное окно комнаты Зинаиды Гиппиус в ее петербургской квартире действительно располагалось высоко от земли. Потом она скажет, что окно ее низко над улицей, над тротуаром, окрашенным кровью («На Сергиевской», 1916), — и это опять будет правдой, ибо описано здесь окно квартиры дома № 83 по Сергиевской улице, где с 1913 г. жила чета Мережковских. Гиппиус любит лошадей, она умелая наездница, прекрасно правит упряжкой — и в философскую медитацию о сопричастности человека «милой и строгой природе» («Живу в тебе, потом умру с тобой... / В душе моей покорность — и свобода») естественно входит описание поездки в легком экипаже по влажной после дождя лесной тропе:

Июльская гроза, шумя, прошла,
И тучи уплывают полосою.
Лазурь неясная опять светла...
Мы лесом едем, влажною тропою.

Спускается на землю бледный мрак.
Сквозь дым небесный виден месяц юный.
И конь все больше замедляет шаг,
И вожжи тонкие дрожат, как струны.

<...>

Колеса не стучат по колеям.
Отяжелев, поникли долу ветки...

И с тихих нив и с поля к небесам
Туманный пар плывет, живой и редкий...
(«Вечер», 1897)

В стихах о «безглазой вечности» и остановившемся времени может появиться точный интерьер комнаты, в которой остановились часы, — как опора поэтической мысли о том, что исчезновение движения и звука есть символ исчезновения жизни:

Часы остановились. Движенья больше нет.
Стоит, не разгораясь, за окнами рассвет.

На скатерти холодной неубранный прибор.
Как саван белый, складки свисают на ковер.

И в лампе не мерцает блестящая дуга.
Я слушаю молчанье, как слушают врага.
(«Часы стоят», 1902)

Лирический герой поэзии Гиппиус — существо, знающее боль страдания, но мужественное, лишенное женской сентиментальности, ясно и парадоксально мыслящее и беспощадное в своих суждениях. Именно так она ощущала себя. Большая часть ее стихов — честная и жесткая исповедь, ее выводы — строги и четки. Состояния души рассмотрены «под микроскопом» с холодной мужской логикой. Уже в ранних стихах Гиппиус сказала главное о себе: «...Нет отрады / Смотреть во тьму души моей тяжелой» («Последнее», 1900), «Желанья все безмернее / <...> Безмернее хотения, / Мечтания острей — / Но это боль сомнения / У запертых дверей...» («Сосны», 1902).

Почти всегда в первой книге она пишет о себе, о своем характере и видении мира. Но есть в поэзии Гиппиус и изображения чужих характеров, — их она анализирует так же беспощадно, как саму себя. Иногда говорит не от своего, а от их имени. В стихах-посвящениях имена тех, к кому эти стихи обращены, — всегда значимы, связаны со смыслом поэтического рассуждения. Есть сюжетные стихи — баллады («Баллада», 1890; «Гризельда», 1895; «Родина», 1897). Есть молитвы с просьбами к Богу — сжалиться «над слабостью / Сердца, Тобой сотворенного», дать «отдохнуть в бесконечности» («Молитва», 1897), Она умоляет Бога простить Дьявола, так как он тоже Божье создание, он страдает, а победить страдание — всеобщее страдание в мире — заветная мечта поэта («Божья тварь», 1902), в этом Гиппиус едина с лучшими представителями русского религиозно-философского возрождения — Н. Федоровым, Вл. Соловьевым, Н. Бердяевым, С. Булгаковым, — которые утверждали идею прощения всех, вплоть до Каина, Иуды и Сатаны.

В стихах 1890-х и 1900-х гг. Гиппиус многократно обращается к Богу с бесконечной любовью и преданностью, но иногда — с кокетливо-женски-

ми требованиями: «Господь. Отец. / Мое начало. Мой конец. / Тебя, в Ком Сын, Тебя, Кто в Сыне, / Во имя Сына прошу я ныне / И зажигаю пред Тобой / Мою свечу. / Господь. Отец, Спаси, укрой — / Кого хочу» («О другом», 1901). Иногда в стихотворение вторгаются горькие упреки Творцу, создавшему человека не для радости и блаженства, а для муки и скорби:

Мы исполняем волю строгую,
Как тени, тихо, без следа
Неумолимою дорогою
Идем — неведомо куда.

И ноша жизни, ноша крестная,
Чем далее, тем тяжелей...
И ждет кончина неизвестная
У вечно запертых дверей.

Без ропота, без удивления
Мы делаем, что хочет Бог.
Он создал нас без вдохновения
И полюбить, создав, не мог.
(«Крик», 1896)

Поэзия христианской любви в первой книге избранных стихов Гиппиус — это не аскетическое христианство, отрицающее радости земной жизни, а христианство Нового завета, утверждающее святость не только неба, но и земли, не только духа, но и человеческой плоти. Близким образом трактовал подлинное, «белое христианство» близкий в ту пору чете Мережковских В.В. Розанов, что, впрочем, не мешало всем троим яростно спорить. Гиппиус утверждает христианство любви земной, единой любви-субстанции («Любовь — одна», 1896). Она радуется любви, преображенной высшим светом Духа Святого. Любовь в стихах ее первой книги — некая прекрасная стихия, объединяющая людей в стремлении слиться друг с другом — по двое, по трое, и не важно, будут ли эти двое — мужчина и женщина или два однополых существа. Об этом — стихотворения «Апельсинные цветы» (1897), «Лестница» (1897), «Круги» (1899), «Прогулка вдвоем» (1900), «Конец» (1901) и др. Парадоксальность звучания стихов Гиппиус о любви в том, что, обращенные к женщине, они написаны от мужского лица, — впрочем, стихи от мужского лица, как и критические статьи и многие прозаические сочинения, Гиппиус писала с юных лет и до последних дней жизни...

Позже теорию любви как всемирной субстанции, присутствующей в каждом человеке в виде мужского и женского начала, Гиппиус будет развивать в своих повестях и романах, в докладах на заседаниях общества «Зеленая лампа» и журнальных статьях.

Объединяет первую книгу стихов Гиппиус главное — мечта о преодолении разобщения людей, «мятежная дума» обо всех, ближних и дальних,

что проходят рядом с поэтом по заснеженным площадям жизни, — да не останутся они в разобщении, да осознают свое единство, свою скованность общей цепью («Цепь», 1902). Об этом же — стихотворение «Белая одежда» (1902), завершающее книгу:

И чем мольба моя безгласнее —
Тем неотступней, непрерывнее,
И ожидание — прекраснее,
Союз грядущий — неразрывнее.

В 1910 г. Гиппиус издала вторую книгу — «Собрание стихов 1903–1909»[11]. В ней продолжались и развивались темы, уже заявленные в первой книге: вера в Бога, любовь к Нему, объединяющая людей молитва.

Воля Господа — моя.
Будь же, как Ему угоднее...
Хочет Он — хочу и я,
Пусть войдет любовь Господняя...
(«Благая весть», 1904)

Критики чаще всего оценивали обе книги вместе. О единых темах двух книг писал на страницах «Русской мысли» (1912, № 12) Е.Г. Лундберг: «Стихотворений у З. Гиппиус немного — всего две книжки. Тема их одна, легко определяемая благородными словами двух “посланий”: “великий грех желать возврата неясной веры детских дней” и “будет тем светлей душа моя, чем ваша огненней дорога”». О внутреннем мире поэтессы он пишет: «Ее грехи и слабость — камень, которого она не могла сбросить в начале пути, и который научилась нести»[12]. Критик видит в лирике Гиппиус «поход за золотым руном богопознания», который раздирает душу поэта на две неравные доли — проклятие себе и молитвы Всевышнему. Разделяет ее стихи о любви на две неравные по значению группы — «откровения бесплотной влюбленности» и сосредоточенные раздумья, итоги трагедии — «Был человек, И умер для меня...». И приходит к парадоксальному выводу: «Это не символизм, который вообще чужд творчеству Гиппиус так же, как ей чужда и непосредственность здорового реализма. <...> Во взглядах ее на быт, на людей, на доступные ей возможности вечно слышен горький, неженский скептицизм умного, любящего разрушение человека»[13].

Трудно согласиться с последними словами критика. Поэт Зинаида Гиппиус не любит разрушения. Она *живет* в мире разрушения и хаоса, глубоко страдая от этого. Этот неустроенный, разорванный мир, который она пыталась преобразовать идеей новой церкви, единения людей в новой молитве, оказался сильнее ее. В немалой степени потому, что имел опору не только в физической и духовной природе человека, но и в социально-общественном строе, преобразованием которого российской интеллигенции еще предстояло заняться. Это новое содержание второй книги стихов Гип-

пиус отметил Валерий Брюсов: «...Значительными явлениями нашей поэзии должно признать те стихи З. Гиппиус, в которых она с настоящей силой и смелой широтой замысла касается вопросов современности: "Петербург", "Оно", "Zepp'lin III", "14 декабря"»[14]. Вопросы современности — это прежде всего осмысление неудачного опыта первой русской революции 1905 года. В 1910-е гг. Гиппиус придет ко многим горьким выводам относительно причин этого поражения: неучастие церкви, которая могла бы возглавить народное движение против царизма, честолюбие вождей, лишенных истинной веры, но обуреваемых жаждой власти, равнодушие интеллигенции, погруженной в черные колодцы самоанализа. Она напишет об этом множество статей и рассказов, романы «Чертова кукла» и «Роман царевич». В книге стихов 1910 г. запечатлено только начало этого анализа — все еще остающиеся надежды на Бога, на молитву, на единение в вере, но и трагическое сожаление о том, что «лицо небес еще темное», что «земля молчит, неответная...» («Петухи», 1906). Борения собственной души теперь — это борения с хаосом, который оказывается сильнее и побеждает — «мой луч последний — любовь мою»:

Смеется хаос, зовет безокий:
Умрешь в оковах, — порви, порви!
Ты знаешь счастье, ты одинокий,
В свободе счастье — и в Нелюбви.

Охладевая, творю молитву,
Любви молитву едва творю...
Слабеют руки, кончаю битву.
Слабеют руки... Я отворю!
(«Нелюбовь», 1907)

Казалось бы, это стихотворение — о личном. Но личное в поэзии Гиппиус всегда перекликается с образами зорко наблюдаемого ею внешнего мира. 17 октября 1905 г., «за час до манифеста», она писала Д.В. Философову о «предрешенном заранее, разумном, логическом неизбежном хаосе», который последует в виде вооруженного восстания и принесет «грядущее насильническое правительство», народный террор и кровь[15]. Об этом в октябре 1905 г. она пишет стихотворение «Оно» — о народном восстании на столичных улицах:

Жадны звонкие копыта,
Шумно, дико и темно,
Там — веселье с кровью слито,
Тело в тело вплетено...
Все разбито, все забыто,
Пейте новое вино!
Жадны звонкие копыта,
Будь, что будет — все равно!
(«Оно», октябрь 1905)

«Оно» — образ народного восстания из «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Полное гнева, оно неслось, буровя землю, грохоча, гудя и стеня. <...> Оно близилось, и по мере того как близилось, время останавливало бег свой»[16].

Кровь на улицах, мостах, площадях Петербурга, символизирующего в глазах Гиппиус имперскую Россию, — образ, вошедший в ее поэзию в дни первой русской революции.

Роль Санкт-Петербурга в поэтической системе русского символизма исследована достаточно полно, в особенности применительно к творчеству Александра Блока и Андрея Белого, прозе Дмитрия Мережковского и Федора Сологуба. Символизм в основе своей — самое отвлеченно-поливалентное в обращении с реальностью течение русской литературы, но, может быть, никакая другая реальность не была его авторами разработана так подробно и использована так многожанрово, как реальность Петербурга. В решении петербургской темы очевидна опора символистов на русскую классику, прежде всего на Пушкина, Петербург которого — державный, гармонично прекрасный, но в то же время несущий гибель маленькому человеку. Это Петербург с непременным Петром и Медным Всадником: его «тяжелозвонкое скаканье» цитатно звучит вплоть до «Петербурга» Андрея Белого. Отчетливо улавливается в символизме фантасмагория гоголевского Петербурга и поэзия «белых ночей» Достоевского — история страдающего маленького человека, пытающегося выжить и стать счастливым именно в петербургских трущобах. Предтечей символистов в теме Петербурга был Тютчев. Ощутим в петербургской теме символистов некрасовский Петербург. Это становится ясным, когда погружаешься в ту диалектику метафизики и реальности, на которой строится символистский художественный текст.

Гиппиус приехала в Санкт-Петербург, когда ей было девятнадцать лет. Мережковские поселились в центре — на Верейской улице, дом 12, затем на Литейном проспекте 24 — в доме Мурузи, жили на Сергиевской улице близ Таврического дворца. Это были типичные дворянские петербургские квартиры, окна которых выходили в историческую часть петербургского центра — в историю державного столичного города, в петербургскую белую ночь весной и черную бесконечную ночь зимой, в петербургские туманы, слякоть, дождь, а позже — в петербургскую революцию, демонстрации, марши солдатских колонн, смены правительств, кровавые расправы. Все это было реальностью и одновременно приобретало символический смысл, и эти символы выражали личное отношение поэта к историческим событиям, развертывавшимся на ее глазах. Город сформировал Гиппиус и как политического мыслителя, и как художника; эпатирующая публику дама, «декадентская мадонна» — эти ее ипостаси также связаны с Петербургом.

Образ Петербурга Гиппиус запечатлела и в лирике, и в прозе — в рассказах, романах, мемуарах, в письмах и дневниках. Петербург предстает и как арена борений духа, порой как единственно возможная среда существования самобытной и самостийной личности. И как колыбель револю-

ции — светлого «Марта», то есть революции февральской, а затем — пролетарского переворота. Именно в Петербурге стало очевидно поэту, что большевистская власть неизбежно разрушает здание культуры, приведя к власти «грядущего хама», что революция с самого начала совершалась вне духовного водительства интеллигенции и церкви, двух сил, способных во взаимном обновляющем сотрудничестве дать созидательный выход бурлящей энергии масс, не допустив, чтобы святое дело свержения самодержавия стало кровавым бунтом распоясавшейся черни.

Первый взгляд поэта на город — через окно, в которое видно небо: «И небо кажется пустым и бледным, / Таким пустым и бледным...», «Мне бледное небо чудес обещает, / Оно обещает...» Это небо Петербурга, оно дает только ложные обещания, оно безжалостно к бедному сердцу, мечтающему о чуде, — «Стремлюсь к тому, чего я не знаю, Не знаю» («Песня», 1893). Образ петербургского неба будет потом многократно повторен, «увиден», использован как символ бесконечной печали, безрадостности, безнадежности. «Небеса унылы и нищи», «беспощадна моя дорога» под этими небесами, спасти может только любовь — к себе, как к своему «слабому брату», к себе, как к Богу, и тогда Бог спасет, — «Небеса злорадны и низки, Но я верю, — дух наш высок» («Посвящение», 1894). Уже через три года Гиппиус будет слегка иронизировать над этим своим стихотворением как над «детским выкриком», «гимназической удалью» (письмо 1897 г. к З.А. Венгеровой)[17]. Но еще в 1895 г. П.П. Перцов оценивал его как «одно из лучших стихотворений нашей символической школы»[18].

Под низкими, бесцветными, «слепыми» небесами изнемогает толпа. Это и метерлинковская, ибсеновская толпа незрячих без поводыря, и вполне реальная толпа петербургской улицы, подворотни, церкви, дворницкой, светской гостиной. Без социальных различий она объединена словом «мы»: «Мы падаем, толпа бессильная, / Бессильно веря в чудеса. / А сверху, как плита могильная, / Слепые давят небеса». Толпа едина в своем безволии, в своей слепой жажде чудес — повинуясь строгой воле Создателя, идет неведомо куда, «без ропота, без удивления» несет свою крестную ношу («Крик», 1896).

Неуютный северный город, особенно вредный для здоровья молодой южанки, предрасположенной к туберкулезу. Постоянный дождь, холодная земля, на которую «кто-то» вызвал душу из райского блаженства — для тяжелой и безрадостной земной жизни, — душу «несвободную», не имеющую возможности и своей воли отказаться («Молитва», 1897).

«На склоне серого и ветреного дня»; «Вечер был ясный, предвесенний, холодный, / Зеленая небесная высота — тиха»; «Тихие окна, черные... Дождик идет шепотом...» Дождя и ветра особенно много:

Во тьме идет неслышно дождь упрямый.
Безмолвный мимо пролетает ветер,
Задев крылами, сотрясает рамы
И вдаль летит без звука черный ветер.
(«Опустошение», 1902)

Мир предстает дождевой пустыней: «Пуста пустыня дождевая», «Страшна пустыня дождевая», «Одна пустыня дождевая. / Дневная ночь, ночные дни» («Август», 1904). И почти о том же, сугубо петербургском: «Нет утр, нет дней, есть только ночи...» (1908). Как олово густы тяжелые воды реки, лодка Харона, кажется, плывет по Неве, а не по рекам подземного царства («Там», 1900). Редкая радость среди черноты ночи — снег, идущий за окном, так не похожий у Гиппиус на романтизированную блоковскую метель.

Такова петербургская тема двух первых книг Гиппиус. Но тема эта будет продолжена и далее, в стихах, написанных вдали от России. Утренний холод, утренняя белая звезда на заре, «мглистость, иглистость, льдистость» — эти качества петербургской погоды становятся качествами петербургской души. Признак весны — «И оседает онемелый лед», «И я слышу, как лед разбивается», «Я шел по стылому, седому льду» («Тщета», 1919, март). И снова и снова — «Без утра пробил час вечерний, / И гаснет серая заря» («Свободный стих», 1915, ноябрь). Подобно Тютчеву, Гиппиус творит метафизический пейзаж Петербурга, в котором, как в зеркале, отражается томительное существование человека, заброшенного в этот мир и не имеющего возможности прорваться из зыбкого *бывания* к подлинному и вечному *бытию.*

Во второй книге Гиппиус Брюсов особенно отмечал стихотворения «Петербург» и «14 декабря». Оба написаны в 1909 г. Первое открывает книгу, второе ее завершает. Петербург предстает в них как столица Российской империи, улицы которой залиты кровью народа. Этот Петербург не любим Гиппиус. Многократно она шлет проклятье городу, где «каждый зыбкий перекресток / Тупым предательством дрожит». В стихотворении «Петербург» город приобретает апокалиптические черты:

Твое холодное кипенье
Страшней бездвижности пустынь.
Твое дыханье — смерть и тленье,
А воды — горькая полынь.

Как уголь, дни, — а ночи белы,
Из скверов тянет трупной мглой.
И свод небесный, остеклелый
Пронзен заречною иглой.

Бывает: водный ход обратен,
Вздыбясь, идет река назад...
Река не смоет рыжих пятен
С береговых своих громад.

Те пятна, ржавые, вскипели,
Их ни забыть, — ни затоптать...
Горит, горит на темном теле
Неугасимая печать!

Как прежде, вьется змей твой медный,
Над змеем стынет медный конь...
И не сожрет тебя победный
Всеочищающий огонь, —

Нет! Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг,
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк.

Любопытно, что в последних двух строфах нет Всадника — Медного всадника, пушкинского героя Петра, есть только медный змей и медный конь. Газета «Речь» отказалась печатать стихотворение «Петербург», не без основания увидев в нем подрыв самодержавия и сочувствие революции.

И все же пушкинская формула «Люблю тебя, Петра творенье...» поставлена эпиграфом к этому стихотворению, содержание которого открыто полемично по отношению к этой формуле. Пушкинская мысль отозвалась в другом стихотворении Гиппиус — «14 декабря», написанном к 84-й годовщине восстания декабристов. Город Петра, в сердце которого совершали свой подвиг «первенцы свободы», был здесь не проклят, а воспет. Воспета Сенатская площадь, на которую вышли восставшие, «ступени Зимнего Крыльца», к которым они шли с трепетом и надеждой, «мороз на берегах Невы». Гиппиус ощущает себя наследницей идей декабризма. Она выступает как гражданский поэт, представитель русской интеллигенции, деятели которой «несли, лелеяли, хранили» «ослепительный завет» революционеров-романтиков 1825 г. Призывая их милые тени, она с одушевлением пишет о готовности ее современников идти по их стопам: «О, если б начатое вами / Свершить нам было суждено!»

Следующую, третью книгу стихов Гиппиус издаст через восемь лет после второй: «Последние стихи. 1914–1918» (Пг., 1918)[19]. В ней сорок шесть стихотворений, по словам Гиппиус, «самые контрреволюционные». К этому времени она — уже признанный гражданский поэт и драматург. Ее пьесы, особенно «Зеленое кольцо» в постановке В.Э. Мейерхольда, становятся знаменем, объединяющим передовую молодежь.

Третья книга стихов открывается стихотворением последних дней 1913 г. «Непредвиденное»: «Чую лишь ветер грядущего, / Нового мига звон». Что несет «ветер грядущего» — неизвестно. А принес он — Мировую войну, которую Гиппиус восприняла только как всенародное горе и как горе свое личное, осуждая с первых дней ура-патриотические настроения своих товарищей по поэтическому цеху (того же Ф. Сологуба — см. стих. «Тише», август 1914). Мировая война — главная тема книги. Основное содержание стихов третьей книги, посвященных войне — чувство скорби и сострадания к умирающим на поле боя и к их осиротевшим матерям. Гиппиус ропщет на Творца, допустившего эту бойню и материнское горе, напоминает о скорби Богоматери, которой было суждено пережить смерть возлюблен-

ного Сына. Так же, как Ее сердце было рассечено мукой утраты, так и теперь «матерям / Твое оружие проходит душу»:

Ужели не довольно было той,
Что под крестом тогда стояла, рано?
Нет, не для нас, но для Нее, Одной,
Железо вынь из материнской раны!
(«Адонаи», 1914)

Позже, в 1930-е гг., этот библейский образ использует Анна Ахматова в цикле «Распятие», вошедшем в поэму «Реквием», — возможно, не без оглядки на Гиппиус. Еще один библейский образ, к которому обращаются и Гиппиус, и Ахматова, — образ врагов, делящих ризы родины (у Ахматовой — в стихотворении «Можжевельника запах сладкий...» из цикла «Июль 1914» о Первой мировой войне — «Ранят тело твое пресвятое, / Мечут жребий о ризах твоих»[20], у Гиппиус — в патетическом стихотворении «Петроград» о переименовании Санкт-Петербурга, под которым стоит говорящая дата: «14 декабря 1914»: «Все мечутся, да чьи-то ризы делят...»).

На смену молитве и просьбам к Господу о помощи России — приходит сострадание ко всей Земле, ко всем странам, охваченным войной, и прославление Земли, всей земли, прекрасной и дающей человеку силы и надежду на воскресение. К 1914–1915 гг. относится оптимистическое обращение Гиппиус к юным и смелым, готовым встать под трехцветное знамя молодости — «Зеленое — Белое — Алое», — чтобы образовать «зеленое кольцо» «сросшихся неразнимчато». В марте 1917 г. и вскоре после него написаны стихи, в которых — восторженное прославление Февральской революции, весеннего праздника воли. В то же время, в 1916–1917 гг., по-прежнему пишутся стихи-проклятия хаосу, толпам, проливающим кровь. Затем — с октября 1917 г. — в стихи входит проклятье Октябрьскому перевороту, народу, который «безумствуя, убил свою свободу». Появляются сомнения в исторической роли России, но громко звучит и убежденное «Она не погибнет — знайте! / Она не погибнет, Россия» («Нет», февраль 1918).

Так — почти хронологически, почти как помесячный и понедельный дневник — построена новая книга стихов Зинаиды Гиппиус. Позже, в эмиграции, сорок три стихотворения из сорока шести она включит в свою четвертую книгу «Стихи. Дневник 1911–1921».

Новая действительность 1914–1918 гг. («не календарный двадцатый век», как определила его Ахматова) потребовала от Гиппиус иных форм поэтической выразительности, новой аккомодации ее художнического зрения. Примером может служить стихотворение ноября 1915 г. «Свободный стих», где говорится о молодых поэтах, увлеченных «свободным», а на самом деле — «грязным» стихом, уличным словом, и ставших его рабами. Сама Гиппиус тоже использует этот «грязный» стих, но только тогда, когда он ей *служит*. Она в любой миг может влить его в строгие и стройные строфы классического стиха, и тогда любые «грязные» слова преображают-

ся: «Многоголосы, тугозвонны. / Они полетны и чисты — / Как храма белого колонны, / Как неба снежного цветы»

Колонны белого храма — деталь архитектуры классического Петербурга. Цветы снежного неба — тоже прекрасны. Но реальность сегодняшнего предреволюционного Петербурга с его «мерзлым болотом» — не прекрасна. Реальный город противопоставляется символу счастья и братства — прекрасному городу мечты, который один для всех и к достижению которого надо стремиться, и желательно — не в рубище рабства («Не о том», ноябрь 1915). Здесь у Гиппиус явные аллюзии на 21–22 главы «Откровения», где разворачивается образ «Иерусалима Небесного», Града Божия, и он противопоставлен граду земному Петербургу, который становится реальностью с отрицательным знаком, образом ложного движенья истории.

Стихотворение «На Сергиевской» (ноябрь 1916) точно указывает место действия и тот угол зрения, под которым поэт теперь смотрит на мир: «Окно мое над улицей низко, / Низко и открыто настежь. / Рудолипкие торцы так близко / Под окном, раскрытым настежь. / На торцах — фонарные блики, / На торцах все люди, люди... / И топот, и вой, и крики, / И в метании люди, люди...». В лирике Гиппиус теперь преобладает обличительный пафос, выраженный «грязными» словами: она против «блевотины войны — октябрьского веселья», против народа, не уважающего святынь («Веселье», 29 октября 1917). «Как скользки улицы отвратные, / Какая стыдь! / Как в эти дни невероятные / Позорно жить!» («Сейчас», 9 ноября 1917). Вновь возникают образы декабристов в стихотворении «14 декабря 17 года», с посвящением Д.С. Мережковскому, где автор умоляет своих любимых героев о прощении:

Простят ли чистые герои?
Мы их завет не сберегли.
Мы потеряли все святое:
И стыд души, и честь земли.

Солдатский штык, ворованное вино, единственная упомянутая деталь Зимнего Дворца — чан для вина. «Лед на Неве кровав и пьян», «ночная стая свищет, рыщет», жители Петербурга оказались во рву, по дну которого вьется «рабий дым», — все это образы развала и паденья. Воспоминание о декабристах вызывает в душе поэта стыд и отчаяние:

Рылеев, Трубецкой, Голицын!
Вы далеко, в стране иной...
Как вспыхнули бы ваши лица
Перед оплеванной Невой!

Стихотворение написано Гиппиус в первую годовщину 14 декабря после Октябрьского переворота. Редакторы газеты «Вечерний звон» выбросили при публикации две самые резкие обличительные строки: «О, петля Николая чище, / Чем пальцы серых обезьян». В том же юбилейном выпус-

ке «Вечернего звона» была помещена статья Д.С. Мережковского «1825–1917», где он напрямую связывал святую дорогу русской революции, начинающуюся от декабристов, — с деятельностью современной интеллигенции, в том числе и своей собственной. Сегодняшняя интеллигенция — не большевики и не с большевиками. «Надо же наконец правду сказать: подлинный "авангард русской революции" — не крестьяне, не солдаты, не рабочие, а вот эти герои Четырнадцатого декабря и мы, наследники их — русские интеллигенты — "буржуи", "корниловцы", "калединцы", "враги народа", "изменники революции" <...> Русская революционная интеллигенция — русская революционная аристократия. Вот почему восстание Четырнадцатого — исходная и предельная точка русской интеллигенции: вся она отсюда идет и сюда возвращается, здесь ее начало и конец. Все мы, русские интеллигенты, в этом смысле — "декабристы" вечные — вечные стражи революционного сознания, революционной свободы и революционной личности»[21].

В третью книгу стихов Гиппиус вошли произведения, написанные до февраля — марта 1918 г. Лишь одно датировано апрелем 1918 — «Имя», посвященное погибшему в апреле 1918 г. герою Белого движения, генералу Лавру Георгиевичу Корнилову:

Безумные годы совьются во прах,
Утонут в забвенье и дыме.
И только одно сохранится в веках
Святое и гордое имя.

Твое, возлюбивший до смерти, твое,
Страданьем и честью венчанный.
Проколет, прорежет его острие
Багровые наши туманы.

Гиппиус обыгрывает в стихотворении имя героя Добровольческой армии — Лавр и название растения — лавр остролистый, венком из веток которого венчают героя, и отчество генерала Корнилова — Георгиевич, производное от имени «Георгий»: небесным покровителем человека, носящего это имя, является святой Георгий Победоносец. «От смрада клевет — не угаснет огонь, / И лавр на челе не увянет. / Георгий, Георгий! Где верный твой конь? / Георгий Святой не обманет».

Гиппиус возлагала большие надежды на победу войск генерала Корнилова. После его гибели она шлет проклятья России за ее «блудодейство».

В 1918–1919 гг. Мережковский и Гиппиус не сразу заняли отрицательную позицию в вопросе о сотрудничестве с советской властью. В их доэмиграционной биографии были работа с Максимом Горьким в его издательствах, солидарность с народно-просветительской программой Луначарского и Горького. Они надеялись издать для читающей и мыслящей России исторические романы Мережковского. Они печатались в оппозиционных изданиях, пока было можно и пока те еще существовали в России.

Было страстное желание утвердить гражданскую роль интеллигенции. Но — «красный террор», расправа над крупнейшими деятелями российской культуры, усиливающаяся разруха, кощунственное отношение правительства и партии большевиков к религии и церкви, а вскоре и невозможность печататься, — все это меняет позицию Мережковских. Они тяжело переживают лишение российского народа гражданских свобод, а писателей в большевистской России — свободы слова. Россия без свободы была для Гиппиус неприемлема. Чтобы продолжить борьбу со злом большевизма, следовало Россию покинуть. Таково было решение Зинаиды Гиппиус, к которому присоединились близкие ей люди.

24 декабря 1919 г. Мережковские, Д.В. Философов и секретарь Мережковских В.А. Злобин покинули Петроград. По документам, Д.С. Мережковский ехал в Гомель для чтения лекций в воинских частях. В январе 1920 г. все четверо нелегально перешли российско-польскую границу в районе Бобруйска и остановились в Минске. В феврале переехали в Варшаву. Они писали воззвания к эмигрантам, призывая их на борьбу с большевиками, Гиппиус сочиняла «Походные песни», которые должны были вдохновлять идущих в бой воинов[22]. Мережковский с помощью Гиппиус увлеченно работал над книгой о Ю. Пилсудском, в котором они видели возможного вождя антибольшевистской армии. В Минске они печатались в газете «Минский курьер», в Варшаве создали газету «Свобода» (позже выходила под заглавием «За свободу»). Глубокое разочарование вызвало заключение Польшей и Антантой мира с Советской Россией. 20 октября 1920 г. Мережковские переехали в Висбаден, а 1 ноября прибыли в Париж, где поселились в собственной квартире, купленной еще во время первых поездок во Францию в 1900-е гг., — на улице Колонель Бонне, 11-бис, в аристократическом районе Парижа Пасси.

Начинается новый этап в жизни Мережковских — эмиграция. Круг их знакомых теперь — писатели И. Бунин, А. Куприн, К. Бальмонт, Б. Зайцев, И. Шмелев, Г. Иванов, Г. Адамович, В. Ходасевич, Н. Берберова, литераторы группы «Перекресток» и множество молодых поэтов «первой волны» эмиграции. А также — философы, политические деятели — кадеты и эсеры, авторы политических и философских трактатов, статей и воззваний, издатели и журналисты, — П. Милюков, И. Бунаков-Фондаминский и многие, многие другие. Многочисленны журналы и газеты (варшавские, берлинские, парижские, рижские, либавские, ревельские, белградские, харбинские и др.), в которых появлялись статьи, заметки, стихи Гиппиус. Это «Русская мысль» (40 публикаций с 1893 по 1921 гг., после эмиграции — 3 обширные публикации дневников и стихотворений в 1921 гг., № 1—2, 3—4), «Общее дело» (29 публикаций с 1917 по 1922 г.), «Сегодня» (61 публикация за 1920—1938 гг.), «Свобода» (19 публикаций в 1920 г.) и «За свободу» (41 публикация с 1923 по 1931 гг.), «Последние новости» (111 публикаций с 1921 по 1939 гг.), «Отечество» (2 публикации в 1921 г.), «Свободное слово» (1 публикация в 1921 г.), «Последние известия» (11 публикаций в 1921 г.), «Новая русская книга» (1 публикация в 1923 г.), «Руль» (1 публикация в 1922 г.), «Современные записки» (32 публикации с 1922 по 1939 гг.),

«Новости литературы» (1 публикация в 1922 г.), «Звено» (12 публикаций в 1923–1925 гг.), «Русский голос» (5 публикаций в 1923–1924 гг.), «Окно» (4 публикации в 1923 г.), «Либавское русское слово» (4 публикации в 1923–1927 гг.), «Дни» (3 публикации в 1923–1927 гг.), «Иллюстрированная Россия» (17 публикаций с 1924 по 1938 гг.), «Голос минувшего» (1 публикация в 1926 г.), «Звено» (17 публикаций в 1926–1927 гг.), «Новый дом» (4 публикации в 1926–1927 гг.), «Возрождение» (59 публикаций с 1926 по 1936 гг.) «Новый корабль» (13 публикаций за 1927–1928 гг.), «Версты» (1 публикация в 1928 г.), «Числа» (9 публикаций в 1930–1933 гг.), «Сатирикон» (1 публикация в 1931 г.), «Молва» (2 публикации в 1933 г.), «Встречи» (1 публикация в 1934 г.), «Россия» (2 публикации в 1934 г.), «Меч» (1 публикация в 1934 г.), «Русский инвалид» (1 публикация в 1935 г.), «Новая Россия» (5 публикаций в 1936–1939 гг.), «Русские записки» (2 публикации в 1937–1938 гг.), «Русское слово» (1 публикация в 1937 г.)[23].

Гиппиус, как правило, печатается в органах, близких ей по духу, т. е. не принимающих «Совдепию» и большевизм, и, хотя и не часто, — в изданиях других направлений. Она вступает в полемики, пытается «завербовать» новых сторонников, переубедить и привлечь на свою сторону представителей первой русской эмиграции, все еще считающих главным своим врагом не большевизм, а самодержавие, потому что они допускают мысль о его возможном возрождении. Она чувствует растущую силу новой советской власти и считает возможным использовать в борьбе с нею всякие средства, включая иностранную интервенцию, которая для нее предпочтительнее, чем гражданская братоубийственная война. Гиппиус пытается объединить и воспитать в культурно-патриотическом духе сформировавшуюся уже вне России литературную молодежь, которая участвует в собраниях, устраиваемых в ее собственном доме.

В 1927 г. Мережковские создают общество «Зеленая лампа», на заседаниях которого Гиппиус делает доклады, участвует в обсуждениях важнейших для русской эмиграции книг и тем — «Русская литература в изгнании», «Школа свободы», «Апокалипсис нашего времени» В. Розанова, «О Евангелии-книге», о сущности и «арифметике» любви, о судьбах поэзии, о теме России в новой русской поэзии и др.

Оба — Д.С. и З.Н. — много пишут. Гиппиус переиздает свои прозаические сочинения, написанные в России, — в кн. «Небесные слова» (Париж, 1921). Издает несколько частей петербургского дневника — «Черная книжка», «Серый блокнот». Пишет и печатает воспоминания о дорогих ей писателях и друзьях прошлых лет, среди которых Блок, Белый, Сологуб, Розанов, — два тома «Живые лица» (Прага, 1925). В 1922 г. собирает и издает в Берлине самую полную свою книгу стихов — «Стихи. Дневник 1911–1921»[24].

В этой четвертой книге несколько разделов: «У порога», «Война», «Революция», «Там и здесь». Все они исполнены горечи и несогласия с тем историческим путем, которым пошла Россия. Введением ко всей книге поставлено стихотворение 1913 г. «У порога», давшее название первому разделу: «На сердце непонятная тревога, / Предчувствий непонятных бред.

/ Гляжу вперед — и так темна дорога, / Что, может быть, совсем дороги нет». Непонятная тревога автора все томительней, а его скорбь — не только личная, но скорбь всех россиян, а может быть, и всех жителей земли, и рассказ о ней — «не только для меня».

В первом разделе собраны избранные стихи 1905—1911 гг., стихи-предчувствия и пророчества. К 1905 г. относится стихотворение «Отрывочное» — о желании спасти мир, лежащий во зле, — но «Сердце горит — и гаснет во мгле: / Навстречу ему нейдет никто». В 1911 г. написано стихотворение «А потом...?» — разговор автора с «темненьким» духом земли, «мертвеньким младенчиком», предсказывающим человеку, рожденному дорожным червяком, гибель от сапога:

Камень, нож иль пуля — всё — сапог.
Кровью ль сердце хрупкое зальется,
Болью ли дыхание сожмется,
Петлей ли раздавит позвонок, —
Иль не всё равно, какой сапог?

Автор слушает и принимает все про смертный час, но хочет знать, что будет потом? «Лучше не скажу я, что потом», — отвечает «мертвенький младенчик». Обычный человек не должен знать, что за гробом, — «услышать голос Божий» может лишь тот, кто посмел «роптать, но в ропоте молиться <...> И, покоряя, — вольно покориться» («Не будем как солнце», 1911).

Ряд стихотворений первого раздела книги посвящен Б. Савинкову, поэту и прозаику, видному деятелю партии эсеров, возглавлявшему Боевую организацию эсеров-террористов. С ним Мережковские познакомились еще во время своего пребывания в Париже в 1906—1908 гг. Гиппиус считала Савинкова необыкновенно талантливым, умным, «до испуга чутким» человеком. И одновременно это был человек-убийца, презревший Господни заповеди. Ему, преступившему черту, но при этом терзаемому сомнениями, она шлет свое благословение, ощущает себя его «крестной» матерью и даже сообщницей:

Пусть сердце угрюмое, всеми оставленное,
    Со мной молчит.
Я знаю, какое сомненье расплавленное
    В тебе горит.
Законы Господние дерзко пытающему
    Один ответ:
Черту заповедную переступающему
    Возврата нет.
Но вот уж не друг и не раб тебе преданный я —
    Сообщник твой.
Придя — перешел ты черты заповеданные,
    И я с тобой.

(«Не сказано», 1911)

Борис Савинков — не единственный адресат стихов четвертой книги Гиппиус. Ее стихи — о России, о любви, о поэзии — обращены ко многим поэтам: П.С. Соловьевой, Вл.В. Гиппиусу (Вл. Бестужеву), И. Бунину, А. Блоку, А. Белому. Последние два имени особенно дороги Гиппиус, а их судьбы и позиция в 1913—1917 гг. — отказ от общественной борьбы, погружение в «черные колодцы» индивидуализма, — кажутся ей особенно значимыми и тревожными для эпохи, стоящей «у порога» революционных катаклизмов. В 1914 г. она уже публиковала стихи об этих поэтах в петербургском сборнике «Сирин» (№ 3), включив их в цикл «Молчания», созданный в высокой традиции тютчевского «Silentium!»: «И я услышу и пойму, / А все-таки молчи. / Будь верен сердцу своему, / Храни его ключи <...> Страдать достойней одному. / Пусть я жалею и пойму — / Любви и жалости не верь, / Не открывай святую дверь, / Храни, храни ее ключи, / И задыхайся — и молчи» («Напрасно», 1913). Эти стихи также включены в раздел «У порога».

В третьем разделе сборника — «Революция» — тема «черных колодцев» и потерявшихся, заблудившихся детей — великих русских поэтов Блока и Белого — будет продолжена стихами 1918 года, обвиняющими и обличающими. Гиппиус вспомнит задушевные беседы с Блоком в ее петербургской квартире —

Потом сидели мы под лампой блеклой,
　　Что золотила тонкий дым,
А поздние распахнутые стекла
　　Отсвечивали голубым.

Ты, выйдя, задержался у решетки,
　　Я говорил с тобою из окна.
И ветви юные чертились четко
　　На небе — зеленей вина.

Прямая улица была пустынна,
　　И ты ушел — в нее, туда...

Я не прощу. Душа твоя невинна.
　　Я не прощу ей — никогда.
　　　　　　　　(«А. Блоку». Апрель 1918)

Уход друга из уютного интеллигентского петербургского дома, из комнаты, созданной для мирной беседы, в пустую, холодную улицу, таящую в себе угрозу и смерть, — уход, после которого автор не может простить друга, не простит никогда, — символ идейных разрывов, размежеваний, расколов семей, что были так часты и так болезненны в пореволюционной России.

Гиппиус, высоко ценившая поэзию Блока и дорожившая своей дружбой с ним, в 1918 г. и позже резко осудит поэта и за поэму «Двенадцать», и за готовность сотрудничать с новой властью. Первое из двух стихотворе-

ний, объединенных названием «Шел» (май 1918), имеет посвящение «Белому и Блоку». Опечаленный Христос, одетый в *белый* хитон, ищет своих потерявшихся, заблудших детей: «Он смотрел вдоль улиц длинных, / В стекла запертых дверей...», «Кто сирот похитил малых, / Кто их держит взаперти?», «Не хочу, чтоб заблудилось / Неразумное дитя». Во втором стихотворении, обращенном уже «Всем, всем, всем», негодующий, гневный Христос в *багрянице*, с пеньковой веревкой в руках, идет бичевать «убийц и изуверов», как когда-то, при своем первом пришествии, изгонял торгующих из Иерусалимского храма:

Он придет, он не минует,
В ваши храмы и дворцы,
К вам, убийцы, изуверы,
Расточители, скопцы,
Торгаши и лицемеры,
Фарисеи и слепцы!

Христос Зинаиды Гиппиус — антипод светлому благословляющему Христу из «Двенадцати» Блока.

Важное место в четвертой книге, начиная с раздела «У порога», занимали стихи о любви, светлой, духовной, соединяющей («Слова любви», 1912; «Берегись...», 1913), и стихи о прекрасной российской природе. Но здесь последние уже неотделимы от темы России-государства, о которой Гиппиус говорит беспощадно и вызывающе, — как о стране безобразной и грязной, с пьяными мужиками и разрухой, но это и есть Родина, которую надо (приходится?) любить. К «Поэту Родины» она обращается от имени Родины:

Нет, люби ядовитый туман,
что встает с болотца поганого,
подзаборный сухой бурьян,
мужичка моего пьяного...

А коль тут — презренье и страх,
коли видишь меня красивою,
заблудись же в моих лесах,
ожигайся моей крапивою!

Не открою тому лица,
кто красу мою ищет показную,
кто не принял меня до конца,
безобразную, грязную...

(«Поэту родины», август 1911)

«Пьяненький мужик» возникнет еще раз в стихотворении «Всё моё», адресованном И.А. Бунину (1913), и финал его будет патриотическим и оптимистичным: «Всё мне близко. Всё родное. / Всё мне нужно. Всё моё».

И лишь финальное стихотворение раздела «У порога» вернет читателя к тревожному ожиданию неведомых катаклизмов:

Неверно солнце и лжет дождем.
Но дождь январский еще невернее.
Мороз ударит как кистенем,
В кристаллы мгленье сожмет вечернее.

А я не выйду, — куда во мглу
Пойду по льду я в туманы талые?
Там жгут, колдуя, во льду, в снегу
На перекрестках жаровни алые.
(«Переменно». Январь 1914)

Вслед за этим тревожным стихотворением начинается раздел «Война». Почти все стихи этого раздела входили в третью книгу «Последние стихи 1914–1918». Основная их нота — проклятье войне, без разделения на своих и чужих: «Все едины, всё едино, / Мы ль, они ли... смерть — одна. И работает машина, / И жует, жует война...» («Всё она», декабрь 1914); «Нет оправдания войне / И никогда не будет»; «И если это Божья длань — / Кровавая дорога, — / Мой дух пойдет и с Ним на брань, / Восстанет и на Бога» («Без оправданья», апрель 1915).

Предвечное Божье Слово должно вернуть тишину на землю, где «вместо ангельского обещанья / Пропеллера вражьего жужжанье», а «Вместо елочной, восковой свечи / Бродят белые прожекторов лучи» («Наше Рождество», декабрь 1914).

Молитва в дни войны становится требовательно-конкретной — молитвой о сохранении близких, о прекращении ужаса, который «душу рушит»:

Господи, Господи, — нет!
Вещее сердце верит.
Тихие ветры веют.
Боже мой, нет!
Мы под крылами Твоими.
Ужас. И стоны. И тьма... —
а над ними
Твой немеркнущий Свет!
(«Свет!», декабрь 1915)

Кричу — и крик звериный...
Суди меня Господь!
Меж зубьями машины
Моя скрежещет плоть.

Своё — стерплю в гордыне.
Но все? Но если все?

Терпеть, что все в машине?
В зубчатом колесе?
(«Говори о радостном», ноябрь 1916)

Есть такое трудное,
Такое стыдное.
Почти невозможное —
Такое трудное:
Это поднять ресницы
И взглянуть в лицо матери,
У которой убили сына.

Но не надо говорить об этом.
(«Сегодня на земле», 20 сентября 1916)

Раздел о войне завершается двумя стихотворениями: радостным гимном земле, — всей земле, с рощами лимонными и березовыми, с зорями Сицилии и таежными вьюгами, — «Всю я тебя люблю, Единственная...» и, по контрасту, написанным через месяц, в декабре 1916 г., стихотворением «На Сергиевской» — кровь на торцах мостовой, воют мечущиеся люди, — «Мы думали, что живем на свете... / Но мы воем, воем — в преисподней». После этого начинается третий раздел книги — «Революция».

Этот раздел открывается стихотворением «Юный март» — с эпиграфом из «Марсельезы», с призывом: «Пойдем на весенние улицы, / Пойдем в золотую метель...» Гиппиус убеждена, что революция принесет свободу и снимет проклятье позорной войны:

Еще не изжито проклятие,
Позор небывалой войны.
Дерзайте! Поможет нам снять его
Свобода великой страны.

Пойдем в испытания встречные,
Пока не опущен наш меч.
Но свяжемся клятвой навечною
Весеннюю волю беречь!
(«Юный март», 8 марта 1917)

В марте 1919 г. она отметит юбилейную дату — юного марта, февральской революции:

Я шел по стылому, седому льду.
Мой каждый шаг — ожоги и порезы.
Искал тебя — и знал, что не найду.
Как синтез не найду без антитезы,

Смотрело маленькое солнце зло
(Для солнца нет ни бывших, ни грядущих) —

На хрупкое и скользкое стекло,
На лица синие мимоидущих.

Когда-нибудь и ты меня искать
Пойдешь по той же режущей дороге.
И то же солнце будет озарять
Твою тщету и раненые ноги.
(«Тщета». Март 1919)

Это одно из самых горьких и трагических стихотворений Гиппиус, где реалии, многозначные и притчеобразные, иносказательно толкуют о потере веры и направления пути под злым солнцем, о разобщенности «мимоидущих» и всегда тяжкой дороге одинокого.

«14 декабря 1918 года» — еще одно стихотворение Гиппиус о декабристах и прерванной насильно линии русской революции: «Нас больше нет. Мы все забыли, / Взвихрясь в невиданной игре. / Чуть вспоминаем, как вы стыли / В карре, в далеком декабре. / Надежды нет, душа ослепла, / Мы преданы червю и тле, / И не осталось даже пепла / От "Русской Правды" на земле». В поэзию Гиппиус входит Зверь железный, символ большевистской диктатуры; это не Медный всадник, а именно зверь из бездны — апокалипсический образ торжества злого духа. В том же стихотворении появляется конь, — но это не один из питерских конных памятников, а живой несущийся конь России-тройки или скакун под лихим и свободолюбивым наездником. Этот конь — бездорожен, безузден, яр. «Исхлестан и стреножен», он домчался — «куда? куда?» Никуда, в сатанинский тупик. Жертвы декабристов были напрасными. Безнадежность становится отныне основным историческим чувством Гиппиус — поэта-гражданина. «Как выносить невыносимое? / Чем искупить кровавый грех, / Чтоб сократились эти дни мои, / Чтоб Он простил меня — и всех?» («Летом», июль 1919).

Любовью и ненавистью проникнуты стихи этого раздела. «Не надо к мести зовов / И криков ликования: / Веревку уготовав, / Повесим их в молчании» («Песня без слов», декабрь 1919). Недаром знаток русского «Серебряного века» С. Маковский писал о Гиппиус: «...Среди русских поэтов XX века по силе и глубине переживания вряд ли найдется ей равный. Напряженная страстность некоторых ее стихотворений поражает. Откуда этот огонь, эта нечеловеческая любовь и ненависть?»[25]

Последний раздел «Там и здесь» составлен из нескольких стихов, написанных в эмиграции. В них тоска по оставленной Родине, вера в ее спасение («Родное», 1920; «Будет», 1922), сожаление о своей «неугодной» молитве и надежда, что она еще будет услышана.

Книга «Стихи. Дневник 1911–1921» встретила в эмигрантской критике неоднозначный прием. «...В Революции Гиппиус захлебнулась — не поняла ее и оказалась где-то далеко вдали, — писал А.В. Бахрах. — В Революции Гиппиус узрела лишь нечто внешнее, лишь разрушительное, — подход к ней оказался с нотой обывательщины, и вместо спокойной философской оценки — жажда мести (кому??), концентрированная ненависть, вопль про-

клятий. Поэзия не может рождаться из ненависти и превращается тогда в более или менее удачное и остроумное версификаторство»[26].

Более глубоко проник в душу поэта Роман Гуль. «...Мне кажется: ненависть Гиппиус больше всего ее личная боль, ее личная мука. <...> Добровольно ушедшая от России, З. Гиппиус не спокойна, сквозь темноту ненависти и злобы изредка вспыхивает старая любовность»[27].

После выхода четвертой книги стихов Гиппиус чаще обращается к прозе. Она пишет рассказы, в 1927 и 1933 гг. создает цикл повестей и рассказов, объединенных единым героем и единой темой («Мемуары Мартынова», цикл рассказов о любви, в который входит как центральная часть повесть «Перламутровая трость»)[28]. Гиппиус анализирует любовь как особое состояние духа, чувство, связующее мужчину и женщину, двух женщин, двух мужчин, наконец — троих, причем третьим может оказаться мужчина, женщина или Бог, так как любовь — это прежде всего общение человека с Богом.

В 1928 г. Мережковские принимают участие в Первом съезде русских писателей и журналистов, организованном югославским правительством в Белграде. Здесь оба они королевским указом были награждены орденами Святого Саввы, Мережковский — 1-ой, а Гиппиус — 2-ой степени за заслуги в области литературной деятельности.

Авторитет поэта и критика Гиппиус в 1920–1930-е гг. становился все более прочным, суждения «Антона Крайнего» о поэтах — все более отточенно сформулированными, хотя и не всегда объективными. О литературе Гиппиус рассуждает на заседаниях общества «Зеленая лампа», пишет в статьях и рецензиях. Она благожелательна к молодым поэтам эмиграции, не принимающим большевизма и идей «возвращенства», но беспощадна к сочувствующим советской власти, тем более — к сотрудничающим с нею и стремящимся вернуться на родину. Поэтому она категорически не принимает Марину Цветаеву и круг поэтов, печатающихся вместе с нею в альманахе «Версты», не согласна с их лозунгом — «Лицом к России!»[29]

Еще строже она к поэтам, живущим в СССР. Ей категорически не нравятся «конструктивисты», произведения которых появляются на страницах «Верст», — в частности, Илья Сельвинский и его «Улялаевщина»[30]. Она отдает должное таланту Маяковского, — когда-то, в 1916 г., она даже написала ему насмешливый мадригал: «Знаю ржавые трубы я, / Понимаю, куда бег чей; / Знаю, если слова грубые, — / Сейчас же легче. <...> Скажешь погаже, погрубее, — сейчас же / Весело, точно выпил пенного... / Но отчего? Не знаю, отчего. / А жалею и его, / Его обыкновенного, / Его, таковского, / Как все мы, здешние, грешного, — / Владимира Маяковского»[31]. Оказавшись в Париже, она внимательно следит за творчеством поэта, за его приездами и выступлениями, и ее суждения суровы. В статье «Советский батюшка (А. Введенский)» Гиппиус рассказывает о скандалах на Монмартре, в которых принимал участие «самый крупный из придворной челяди Кремля поэт», «великий русский поэт, который не против советского государства»[32]. В статье «Литературная запись. О молодых и средних» гово-

рит о талантах, загубленных советской Россией: «Может быть, Маяковский не талантлив?» И сама отвечает: безусловно, талантлив. Когда-то он «съел» Игоря Северянина, потому что как поэт был сильнее и «грубее» этого творца нежных «поэзов». Но вот пошел на службу власти и этим погубил свой талант[33]. В статье «О “Верстах” и о прочем» Гиппиус говорит, что московскому начальству нужны не философы и мыслители, а «служаки», какими открыто стали Маяковский и Демьян Бедный. «Но как, без врожденного призвания, совершить столь быстрый и столь полный переход — к лакейству?.. Употребляю это слово не в бранном смысле; согласно с тем же Г. Адамовичем, я нахожу, что служить открыто, без вывертов, как служат Маяковские, гораздо умнее и честнее. Социальный заказ, ода металлистам, ода на смерть Дзержинского, — вот искусство, нужное соввласти»[34].

Столь же беспощадна Гиппиус к Есенину, талант которого она тоже не отрицает. «Талантлив ли Есенин? Конечно. Я его знал еще до всякой революции, видел еще обожающим последнего романтика — Блока. И тогда Есенин был сосуд, готовый к приятию росы большевизма». А приняв в себя это большевистское начало, Есенин уже не мог, по мнению Гиппиус, создавать прекрасное. Но он, безусловно, талантлив. «У Есенина чисто русская — распутинская — безмерность <...> Есенин, вне своей поэзии, сам есть некий художественный образ. Его безудержность, его талантливость, ребяческая лживость и бессознательная правдивость, его способность опьяняться “свободой”, чтобы “полететь вверх пятами” и потом в медленном похмелье приходить в себя, — разве все это не черты самого русского народа?»[35].

Анализируя направления в русской поэзии последних лет, Гиппиус приходит к выводу, что и футуристы, и имажинисты, и «прочие исты» ломали и портили не только поэзию, но и сам русский язык, на котором, испорченном, пишут теперь в России «молодые». Их стихи категорически не нравятся Гиппиус.

«Кстати о “таланте”, этом современном божке, — пишет Гиппиус. — За талант, говорят, все прощается! За талант ли? Может быть, — за “прекрасное”, созданное талантливым человеком? “Прекрасное” редко, а талантов... гораздо больше, чем мы думаем. Таланты на каждом шагу. Талант — некое имение, получить его по воле нельзя, но, получив, разорить, опозорить, во зло обратить — сколько угодно. Это чаще всего и происходит»[36]. Разменяли на «лакейство» свой талант Брюсов, Алексей Толстой, «Серапионовы братья» и многие, многие другие, оставшиеся в России или выросшие уже при советской власти и не знающие другой культуры и другой России.

Но — есть и иные, сохранившие свой дар в чистоте и творящие прекрасное. Например, Сологуб. Сологуб не уехал, он «без выезда сидит в Петербурге, а вот последние его стихи в “Беседе” я считаю истинно прекрасными. <...> Да один ли Сологуб? Там Сергеев-Ценский, этот замечательный писатель, о котором я когда-то говорил, что он стоит “на острие”. Там Анна Ахматова, женственная, такая, казалось, робкая, словно былинка гнущаяся, — и не сломившаяся, и смелая в своих последних стихах, попрежнему прекрасных. Там Замятин, беллетрист, талантливый, очень не-

ровный, хотя очень изысканный. <...> В России М. Пришвин. <...> Многих еще можно было бы вспомнить»[37].

И Гиппиус «вспоминает», — анализирует, судит. Изо всех поэтов России выделяет Волошина — за «радость страданья» в его последней книге «Стихи»: «Стихи прекрасные, и удивительно воплощают они дух героического мазохизма. Ни слепоты, ни закрыванья глаз: с четкостью реалиста не "утопического", а настоящего дает Волошин образы Смерти, не боится никаких слов, описывая "бред разведок, ужас чрезвычаек", находит чутко соответственные ритмы, отбрасывает рифму, где она не нужна»[38].

В обзорных статьях Гиппиус кратко отмечает новые книги: Осипа Мандельштама, в стихах которого прорывается его неприятие российской современности, Михаила Кузмина, голос которого «придушен», — «Лишь телом остаются такие поэты в стране, чье имя зачеркнуто. Сердце их — слово живое — оттуда изгнано»[39].

К поэзии эмигрантов — и юных, и бывших эсеров, и «переходников», помечающих свои книги «Берлин-Москва», — у Гиппиус иной счет. Высочайшей вершиной она считает творчество Ходасевича. Его стихи о русском языке, завещанном поэту веками, она цитирует в назидание молодым[40]. Из сравнительно опытных, хотя и «молодых», ею одобрены Нина Берберова и Ирина Одоевцева. Без большого интереса она присматривается к Сирину (В. Набокову) — «дарование малояркое». С безусловным уважением читает Г. Адамовича и Г. Иванова. Поэзии последнего посвящена статья Гиппиус «Розы» в цикле «Литературные размышления» 1930 г., поэзии Адамовича — одна из последних статей 1939 г. «Почти без слов (Георгий Адамович. "На Западе")». Собственно «молодые» — Ю. Мандельштам, В. Мамченко, Д. Шаховской и др. — ей тоже интересны. Они ходят на заседания «Зеленой лампы», иногда выступают. Она обвиняет их в недостатке образования и поэтической культуры. Н. Оцуп — «довольно грамотный и не без способностей»; Д. Шаховской — одарен, но, к несчастью, рано захвален критикой. «Живее, новее» Шаховского — В. Диксон, А. Холчев и В. Перцов, но из педагогических соображений Гиппиус пока хвалить и цитировать их не будет[41]. Критическое перо Гиппиус (Антона Крайнего) чаще оценивает журнал, альманах или газету, где публикуются молодые, чем собственно их поэзию. Ее цель — своей оценкой удержать молодую поросль от ошибочной политической и эстетической ориентации.

Выступления критика Антона Крайнего во многом сделали Гиппиус одной из центральных фигур русской литературной эмиграции. Она активно выступала в роли организатора литературных сил России за рубежом, издателя, составителя литературных сборников. Один из таких коллективных сборников 1939 г. назывался «Литературный смотр», вступительная статья к нему Гиппиус — «Опыт свободы».

В архиве Гиппиус сохранилась незаконченная статья 1938–1939 гг. «История интеллигентской эмиграции: Схема 4-х пятилеток». Гиппиус здесь утверждает, что эмиграция «первой пятилетки» (1920–1925) дала ей новое и столь желанное ощущение объединенности людей общей идеей необходимости помощи матери-России. Об этом же она пишет в статье «Любовь

не помогает...», опубликованной как «письмо из Парижа» в рижской газете «Сегодня» 7 августа 1938 г.: «Никогда и нигде, кажется, не было так близко к осуществлению знаменитое: “Свобода — равенство — братство”. Такая была атмосфера, в ней мы, первые эмигранты, жили и действовали. Свободно везде говорили (и писали), что хотели. Бедные были как богатые, богатые как бедные, — все равны. А кроме того, понимая, что у нас общая мать, и она в опасности, мы чувствовали в других — братьев. Близкие делались еще ближе, далекие раньше — сближались. Мало того, мы с доверием шли навстречу и людям чужой страны (говорю о Франции, но то же было, кажется, и в иных местах). Все это не стоило нам никаких усилий: нас соединяло одно несчастье, но в нем горела и одна надежда. Единочувственные — мы верили и в человеческое единодействие»[42].

«Единодействие» для Гиппиус в эмиграции не стало политической борьбой, организацией террора и пр. Она была литератором и боролась с неугодными идеями средствами слова. Ареной борьбы были газеты и журналы, общество «Зеленая лампа», средствами — ее художественная проза, стихи, публицистика и литературная критика.

Попыткой выйти еще на одну арену борьбы, которую Гиппиус считала чрезвычайно важной и действенной, была с конца 1920-х гг. работа над киносценариями.

Работа для кино, именно для звукового кино, — важная и новаторская область творчества Мережковского и Гиппиус. В статье «Золотые сны», написанной Гиппиус от имени Мережковского, она писала: «Меня спрашивают, и не без удивления, как могло случиться, что я интересуюсь синематографом» — и отвечает: это техническое новшество таит в себе могучую силу. Синематограф потенциально открывает «новые двери, ведущие куда-то на простор, к образам жизни не данной, а желанной и, быть может, не невозможной. Таковы потенции»[43]. Сохранились тексты двух киносценариев — «Борис Годунов» и «Данте». Гиппиус помогала Мережковскому в разработке сюжетов, в написании вставных стихов и романсов, в переводе «Божественной комедии», большие цитаты из которой включены в сценарий о Данте[44].

Исторические сюжеты разрабатывал он, а ею «причесывались» окончательные тексты. Она углубляла психологическую характеристику героев, разрабатывала мотивацию движений души и чувств. Часто для этого ей оказывались необходимы вставные стихи, песни. В сценарии «Борис Годунов» это песни кабацких завсегдатаев («Шибалды — шибалда...»), романс Димитрия и Марины Мнишек «Наш святой Себастьян...», плясовая Косолапа («Уж ты, пьяница, пропоица, скажи...»).

Характерно, что этот сценарий первоначально задумывался как история Димитрия Самозванца и его похода на Россию, что отвечало идее Мережковских о необходимости иностранной интервенции для спасения России от большевизма. Однако, по мере углубления в исторический сюжет и разработки психологических портретов главных героев и мотивации их поведения, сценарий превратился в «пьесу, или, вернее, серию из сцен», как определил жанр сочинения секретарь Мережковских, В.А. Злобин[45].

Сценарий, разросшийся до множества вариантов и доведенный до этапа покадровой разметки сцен, поставлен не был.

В 1936–1937 гг. Мережковский, находясь в Италии, где он работал над книгой о Данте, задумал написать два новых сценария — о Данте и о Леонардо да Винчи. Замысел в значительной мере был продиктован необходимостью быстрого заработка, который могли бы дать фильмы. Однако просьбы Мережковского к правительству Муссолини о разрешении, которое было необходимо в случае работы для итальянского кинематографа, и о материальной поддержке этих проектов не увенчались успехом. 14 июля 1937 г. Гиппиус пишет из Рима Злобину об их тяжелом материальном положении и потере надежд: «Я, впрочем, с совершенной ясностью еще в Париже видела, и вам несколько раз говорила, что если не фильм, все равно какой, мы провалимся более глубоко, чем французские финансы, и это совершенно твердо. Надо раз навсегда дать себе в этом отчет. На хозяина (Муссолини) надежда, наконец, глупа; и я не вполне понимаю настойчивость Д. С-ча, добивающегося свидания (которого, кстати, и не будет) с пустыми руками: книга не вышла, а когда выйдет, нас уже здесь не будет (в 1/2 октября), проекта фильма нет, а если б он был — то, пока из него не исключены места, невозможные не только для Италии, но и для всякой христианской страны (и даже для меня), — он мог бы только оттолкнуть. Я все это говорила Д. С-чу, но он не слушает»[46].

Гиппиус активно участвовала в переработке текста книги «Жизнь Данте» в сценарий. Она пыталась смягчить в тексте Мережковского ряд довольно грубых натуралистических сцен (Данте и проститутка и пр.) введением в сценарий многочисленных отрывков из «Божественной комедии», что должно было «уравновесить» стиль сценария, придать ему высокий трагизм, приблизить личность Данте к мироощущению современного человека 1930-х гг. Очевидно, Мережковский прислушивался к мнению Гиппиус, признавая, что она обладала большей чуткостью к современным веяниям в искусстве, раскрывающем психологию человека, лучше улавливала потребности читателя и зрителя. О сценарии «Жизнь Данте» Гиппиус, в частности, писала: «В фильме, в котором нет ни музыки, ни поцелуев, ни комического положения, — кого он, по нынешним временам, прельстит?»[47] В сценарии «Жизнь Данте» Зинаиде Гиппиус, по-видимому, принадлежат вставные стихотворные отрывки переводов из итальянских поэтов, и прежде всего — из «Божественной комедии» Данте, в частности, «Видение Беатриче».

Законченный в 1937 г., и этот сценарий не был поставлен ни в Европе, ни в Голливуде. Гиппиус объясняла это прежде всего приближением войны — «война тлеет так жарко в мире, что где там кому до Данте». Но тема Данте осталась для нее близкой и после отказа от мысли о воплощении ее в кино. Среди поздних произведений Гиппиус — поэма «Последний круг» («И новый Дант в аду»), которая тематически связана с работой над киносценарием, но отражает впечатления более поздние, навеянные событиями Второй мировой войны.

Как бы вступая в соревнование с великим Данте Алигьери, Зинаида Гиппиус пишет о схождении своего героя в последний круг Ада, выводит в поэме узнаваемые образы реальных людей своего близкого окружения и даже саму себя. Новацией является образ главного героя. Это — «новый Дант» — потомок славного Данте Алигьери, итальянский военный летчик, которому на земле был незнаком страх («Он очень смел, / Он наверху чего не навидался!»), который никогда никому не лгал. Он спускается в Ад, чтобы утолить свое любопытство, и попадает в тот круг Ада, который остался неизвестен его великому предку: последний круг, где волны ледяного океана, кромешная тьма и «Вечности тупой круговорот». В этом круге нет Времени, нет надежды на избавление, мучеников и вошедших охватывают «волны тошноты нездешней». «Последний круг» страшен, — во вступлении Гиппиус говорит, обращаясь к Данте-старшему:

Будь счастлив, Дант, что по заботе друга
В жилище мертвых ты не все познал,
Что спутник твой отвел тебя от круга
Последнего, — его ты не видал.
И если б ты не умер от испуга —
Нам все равно о нем бы не сказал.

Томящиеся в последнем круге грешники рассказывают пришельцу с земли о своей прошлой земной жизни — о тех грехах, за которые они оказались так страшно, но справедливо наказаны. Первый — в его облике угадывается Д.В. Философов — наказан за то, что подчинил жизнь велениям собственного тела, похоти, которую лживо называл любовью, и за то, что считал другом очередного «сообщника», с которым предавался содомитским наслаждениям, воспевал их в стихах, занимаясь при этом самооправданием, и даже в молитвах лгал, а это уже было изменой Богу. Данте указывает на это собеседнику, и тот с горечью соглашается:

«Изменой, да... А Он меня любил...
И как любил! А я Его обидел!
Пусть лучше бы меня... Он ненавидел...
А Он любил...»

«И любит до сих пор!» —
Дант крикнул уплывающему вслед.
Но был ли им услышан, или нет?

Второй собеседник рассказывает Данту, что он в земной жизни проклинал все в своем времени, ненавидел все народы, кроме своего собственного, а злодейства своего народа оправдывал: «Всему, что в нем, искал я оправданья: / Войне, жестокости и окаянству». С остальными же людьми, не согласными с ним, он был жесток и груб, осуждая их «с меркой святости». Но однажды задумался: «Кто я? Пророк ли я, иль попросту поэт? /

А, может, вместе, — то я и другое?» Он самовлюбленно счел себя святым, отверг любовь девушки, — «Что издавна в подруги мне дана. / Пусть любит с верностью меня она, / Но что же делать? С ней я одинок, / Ей не нужны мои живые речи, / Не слушает она моих поэм... / Нет, буду ждать иной и новой встречи, / Когда уж полюблю — совсем...» Только после смерти, в «Последнем круге» Ада, грешник понял, что своим поведением оскорблял Бога, — «Того, / Кто в дальний мир, на свет, послал меня, / Послал не для судящего огня, / Не для боренья с волею Его... / В меня любви Он искру заложил, / Любви, которою Он сам любил...»

И этому собеседнику Дант говорит о его безмерной вине перед Богом, Которого тот заставил страдать из-за своего чрезмерного самолюбования.

Третьей собеседницей Данта стала Тень, которая не может ответить на вопрос, мужчина она или женщина: «Там, на земле я женщиной считался, / Но только что заговорю стихами, / Вот как сейчас, сию минуту, с вами, / Немедленно в мужчину превращался». Тень становится проводником Данта, как когда-то его предку помогала в загробном мире Беатриче. Впрочем, у Тени есть и своя задача: найти в Аду или в Чистилище душу дорогого ей человека. Она, как и Дант, еще не умерла, дорогу в подземное царство ей открыла ее великая Любовь. Ищет потерянного возлюбленного она уже давно, но над нею не имеет власти Время. Она не умеет забывать прошлое, — «Как детища не забывает мать».

В облике Тени Гиппиус вывела себя, главные свои черты — поэта и любящего существа, — женщины, говорящей о своей любви от мужского лица. Это существо умоляет «мою Терезу и других святых» послать ему другую судьбу, чтобы умереть раньше любимого, — «чтоб не осталась на земле одною моя душа:

Поймите же: я был всегда не сущим,
А если попросту сказать — ничто.
Лишь в нем одном жила душа моя.
Когда ж ушел, кто жизнь мне был несущим,
Я на земле лишился бытия.

Данте убеждает Тень, что ее душа не пуста, а наоборот, полна до края страданьем и любовью, Тень не соглашается, вспоминает, как одиноко она жила на земле после смерти любимого, и останавливается на воспоминании о великом предке Данте:

Но имя Данте... Помню я, как там
Мы повторяли имя и горам
Флоренции, родной его страны...
Быть может, говорю я слишком много
И осторожней было б помолчать.
Но так тиха в Чистилище дорога.
И я как будто с ним... и там... опять.
Но он ушел. Давно? Вчера? Сейчас?

Не знаю. Только я не мог понять,
С какою целью, для чего мне дан
Остаток этих дней моих земных?
Не видел смысла никакого в них.
Иль справедливость высшая — обман?

В рассказе Тени возникают образы их общих друзей по земной жизни — друга, предавшего духовную близость ради удовлетворения прихотей тела и извратившего высочайший дар любви — «сверх-любви» и «братской нежности»: «Не видел он ни моего страданья, / Ни братской нежности моей, ни слез», — жалуется Тень, и выясняется, что речь идет о первом собеседнике Данта. Второй его собеседник — также один из земных приятелей Тени, — «Мы как-то на земле дружили с ним». Очевидно, знающие жизнь Гиппиус должны были узнать в этих персонажах поэмы Д. Философова и, может быть, Б. Савинкова. Но главное — должны были узнать в том, кого ищет Тень, Д.С. Мережковского, великого и чистейшего человека, не знавшего лжи и не стремящегося к славе, которая тем не менее сопровождала его земной путь:

Спокоен был и страстен лишь в борьбе
Со злом, которое так ясно видел.
Его он гнал, забыв и о себе,
Его одно он только ненавидел.
Любил не многих. Но кого любил,
Тем до конца уже не изменил.
Был добр он добротою неприметной,
Так целомудренно ее тая,
Что, кажется, один на свете — я
И знал о черточке его заветной.
Еще он веровал в Того, и в то,
Во что теперь не верует никто
Там, на земле...

Этот портрет Мережковского, умершего в 1941 г., был написан после его смерти, — поэма писалась параллельно с работой Гиппиус над воспоминаниями о Мережковском, которые она первоначально намеревалась назвать «Он — и мы» (1941–1945). Портрет настолько идеален, что естественным оказывается вопрос Данта: не стоит ли Тени искать его не в Аду и не в Чистилище, а в Раю?

Впрочем, эта часть поэмы дописана не была. Последняя ее часть называется «Рай», но посвящена она земным подвигам военного летчика Данте и эволюции его души. Он — участник мировой войны, герой, которого наградил сам Муссолини:

О, как горит воздушная война!
Чем завершится, наконец, она?

Неаполь, Генуя... до Таормины
Нет города, где б не было руины.
Не пощажен и вечный город Рим.
Где Данте наш? Уж жив ли он? Что с ним?
Он жив. За ним теперь уж целый ряд
Геройских подвигов... да и наград.

Но за время войны меняется его душа. Он по-прежнему выполняет свой долг. Но грохот боев, «шумы» войны теперь его утомляют: «Различные — один в другой врывался, / Один в другой — и так наперерыв. / И с пулеметным стрекотом сливался / Упавших авионов острый взрыв. / И с диким лаем, в облака-подушки / Плевались ядрами в кого-то пушки. / И мерное жужжанье авиона / Не заглушало сдавленного стона».

Данте, как прежде, «бесстрашен, горд и смел, / Все так же точен, быстр его прицел, / Он бьет врага... И только все суровей / Его глаза и сдвинутые брови». Однажды летчик сбил аэроплан врага и, низко пролетая над ним, увидел «близко-близко» умирающего чужого летчика: «Он в темной луже головой лежал / И, кажется, был жив еще — дрожал. / Он был уже не враг, — он умирал...» Гиппиус вспоминает свое извечное неприятие войны, любой войны, калечащей тела и души, и вкладывает его в уста своего героя. Человеку нужна тишина — пусть тишина завываний Ада или мертвая тишина Чистилища, но все это лучше, чем грохот войны. Летчик ранен, он в госпитале, заслужил отпуск — и он радостно возвращается в загробное царство, на ту самую лестницу, по которой однажды уже спускался. Он встречает ту же Тень, и они добираются до дверей Рая. Новый решительный Дант властно требует старика, — видимо, Петра, хранителя райских врат, — чтобы тот впустил их, потому что их ведет Любовь:

«Довольно! — крикнул Данте. — Открывай!»
Ключ зазвенел. Открылись двери в рай.

Тем, кого ведет Любовь, покровительствует Христос.

Поэма осталась не законченной. Большая ее часть — четыре главы — первоначально были написаны пятистопным ямбом, иногда — шестистопным, со свободной организацией строфы и рифмовки — парной, кольцевой, приближающейся к форме терцин, пентаметров или октав. По-видимому, эта свободная форма не удовлетворяла Гиппиус, и она дважды начинала переписывать отдельные главы, придавая им строгую форму терцин. Но и эта работа не была доведена до конца, будучи оборвана смертью[48].

Последняя завершенная работа Гиппиус-поэта — книга стихов «Сияния». Она была издана в 1938 году[49]. В книге сорок стихотворений разных лет, строго отобранных и выстроенных (не по хронологии). За пределами книги осталось много стихов, — по крайней мере в четыре раза больше, чем включено в книгу. Отбор подчинен желанию автора сделать книгу

новой по сравнению с книгами предыдущими. О чем же получилась эта последняя, строго отобранная книга?

Она прославляет Слово, Поэзию, единение людей, Любовь и Бога, который покровительствует человеку на его жизненном пути. «Сияния» — это сияния слов, которые выше и более дороги автору, чем сияния звезд, облаков и даже «святости блаженное сиянье». Поэтическими темами становятся метафизические и философские категории — мера вещей и поступков («Змеится луна в воде, — / Но лжет, золотясь, дорога... / Ущерб, перехлест везде. А мера — только у Бога». — «Мера», 1924), соотношение прошлого и настоящего, памяти и забвения («Не память, — но воскресенье, / Мгновений обратный лёт... / Так бывшее над забвеньем / Своею жизнью живет» — «Над забвеньем», 1928). Тема Рождества в стихотворении 24 декабря 1920 г. «Рождение», поставленном в книге вслед за стихотворением «Над забвением», обращает мысль читателя к России:

Несите вести, звездные мечи,
Туда, туда, где шевелится мга,
Где кровью черной облиты снега,
Несите вести, острые лучи,
На край земли, на самый край, туда, —
Что родилась Свобода трехвенечная
И что горит восходная Звезда,
Многоочитая, многоконечная...

Многие стихи в книге обращены памятью к России. В стихотворении «Неотступное» (ноябрь 1925) — та же молитва о возрождении России:

Верни ее под отчий кров,
Пускай виновна — отпусти ей!
Твой очистительный покров
Простри нал грешною Россией!
И мне, упрямому рабу,
Увидеть дай ее, живую...
Открой! Пока она в гробу,
От двери Отчей не уйду я.

Поэт больше не судит, но жалеет страну и народ, и молит Отца о спасении родины. Тема России представлена в книге «Сияния» стихотворением-воплем: «За что?» 1923 г. — «Родная моя земля, / За что тебя погубили?» Земля здесь — это Россия. Но именно в стихах последней книги Гиппиус понятие «земля» обретает космическое измерение: «И я люблю мою родную землю, / Как мост, как путь в зазвездную страну» («Прорезы», 13 августа 1918).

Под некоторыми стихами о России появляются две даты: 1918–1938, например, под стихотворением «Лазарь». Вновь возникает образ Петербурга — он уподобляется библейскому Лазарю, уже заваленному могильным

камнем, уже смердящему. Петербург тоже умер и смердит, и никто, кроме Христа, не может воскресить его. Но Христос — может, ведь он воскресил Лазаря! Надежда осталась только на чудо Христово. Сырая и волглая петербургская земля полита кровью. Далее возникает излюбленный гиппиусовский образ девочки с красной лейкой, которой приказывают, чтобы она лила кровь «сюда, на камень, на доски, в снег!» И камень, доски и снег дымятся «кружевом рыжим, / рыжим, рыжим, рыжей вина», и не горит на крови очищающий огонь, и не смывает эту кровь наводнение. Строитель Петербурга Петр лежит во гробе и не может помочь, а если бы был жив, «выгнал бы девочку с лейкой сразу, / Кружева рыжего не стерпел». Библейские слова Христа о восставшем из могилы Лазаре: «Развяжите его. Пусть идет» — переадресуются Петербургу, который — при помощи Божией — восстанет из гроба и тлена.

Книга «Сияния» проникнута мечтой о единении людей. «Как Бог, хотел бы знать я все о каждом, / Чужое сердце видеть как свое» («Идущий мимо», 1924). Память торжествует над забвением, человек ожидает вестей о победе Свободы в стране, «где кровью черной облиты снега», но снова и снова — ему нужно и дорого приобщение к мирозданию — вне стран и помимо разделяющих нации и народы границ: «Преодолеть без утешенья, / Все пережить и все принять. / И в сердце даже на забвенье / Надежды тайной не питать, — / Но быть как этот купол синий, / Как он, высокий и простой, / Склоняться любящей пустыней / Над нераскаянной землей» («Как он», 1930).

Когда исчезает надежда на встречу с Россией, остается ожидание встречи с потусторонним. «Господи! Иду в неизвестное, / Но пусть оно будет родное. / Пусть мне будет небесное / Такое же, как земное...» («Когда?» 1 марта 1924).

Среди того, что автор с сожалением оставляет на земле, названа игра, — загадочная, бескорыстная. «Она всегда — ни для чего, / Как ни над чем смеются дети». Игра — это образ свободы, непринуждения, свободного проявления личности. «Котенок возится с клубком, / Играет море в постоянство... / И всякий ведал — за рулем / Игру бездумную с пространством». На пороге рая автор, как в юности, своенравно готов заявить апостолу Петру:

И если нет игры в раю,
Скажу, что рая не приемлю.
Возьму опять суму свою
И снова попрошусь на землю.
(«Игра», 1930)

Улыбка смягчает тему неизбежности и близости ухода, душа готовится к вечности.

Умение претворить философскую мысль в конкретный художественный образ — характерная черта Гиппиус-поэта. Новое в книге «Сияния» в том, что красота земной природы запечатлена в образах, точных и по-тютчев-

ски высоких, в которых вещное сравнивается с невещным, реальное — с внереальным: «О, тени Божьих мыслей — облака» (Жара», 1923). Гиппиус отмечает последний луч заходящего солнца на сосне в горах, который становится символом быстролетности времени («Горное», 1928). «Зеркала» — капли росы или дождя — сверкают «внизу, на поляне, с краю, / Вверху, на березе, на ели», — и все в мире дважды повторяет друг друга: «И были в зеркальном мгновеньи / Земное и горнее — равны» («Зеркала», 1922).

Земное и горнее, время и безвременье сливаются «в одну трепещущую вечность» («Éternité frémissante», 1933). Природа очеловечена: «Сереет влажно полог низкий. / О, милый дождь! Шурши, шурши, / Родные лепеты мне близки, / Как слезы тихие души» («Дождь», 1923).

В книге «Сияния» продолжена тема вечноженственного, тема любви как зиждительной основы бытия человека — «О, ведомы мне земные / Все твои имена — / Сольвейг, Тереза, Мария... / Все они — ты Одна...» («Вечноженственное», 1928). Любовь становится все более воздушной, «лунной» и вне-земной:

...И тело легкое послушно,
Хранимо пристальной луной,
И верен шаг полувоздушный
Над осиянной пустотой.

Земля, твои оковы сняты,
Твои законы сменены.
Как немо, вольно и крылато
В высоком царствии луны!

И вьется в полусмертной тени
Мой острый путь — тропа любви...
О, мать земля! моих видений
Далеким зовом — не прерви!
(«Стена», 1925)

Любовная лирика книги «Сияния» нежна и музыкальна, стихи разных лет, посвященные разным адресатам, объединены последовательным расположением и обращенностью к женщине — от мужского лица: «Ключ» (1924), «Прошла» (1921), «Втайне» (1925). Впрочем, адресат — не обычная земная женщина, а предмет высокой Любви — «Любил ее, люблю, не зная...». Это может быть Богоматерь, Россия, святая Тереза: «О, будь со мною, чужая, родная, / Роза розовая, многолистая...», «Дай вновь увидеть родные очи, / Взглянуть в их глубь — и ширь — и синь. / Земное сердце великой Ночью / В его тоске — о, не покинь!»

И вновь и вновь возникает тема смерти. То это досада воскресшего из мертвых, то «Надежда и Страх» — два демона — въедаются в душу, и человек, который борется с ними, понимает, что не спасется: «Все равно утону, уж скорей бы ко дну... / Но где дно?..». Гиппиус задает риторический вопрос: «Жемчужьтесь, стены каменные, / Марту, ветки, верьте. / Отчего у

меня такое пламенное / Желание — смерти?» («Когда?», 1924). О стремлении «домой», т. е. в потусторонний мир, который лучше земного, говорится в последнем стихотворении книги, написанном в 1922 г.:

Когда предлагали
мне родиться —
Не говорили, что мир такой.
Как же
я мог
не согласиться?
Ну, а теперь — домой, домой!
(«Домой», 1922)

Такими были содержание и композиция последней прижизненной книги поэта.

Критики встретили книгу благожелательно. О ней писали В. Ходасевич, Г. Адамович, С. Осокин, М. Цетлин и др. Отмечали и ее новизну, и тесную связь и преемственность по отношению к стихам предыдущим. Цетлин писал: «Стихи эти не очень отличаются от тех, которые в прошлом создали ей славу. Меньше, может быть, остроты и “игры”, больше горечи, и сильнее зазвучали мотивы разочарования, почти отчаяния в жизни...» Главное, по мнению критика, что сохранилось в поэзии Гиппиус, — это «своеобразная смесь рефлексии и даже дидактизма и подлинного лирического чувства, иронии и религиозности, мужского ума, направленного на высшие вопросы духа, и женской манерности». Цетлин сравнивает поэзию Гиппиус с графикой: «Это тончайшие рисунки тушью или пером, изломанные капризные линии, ставшие, правда, теперь менее острыми и выразительными, чем раньше»[50].

Г. Адамович увидел в книге «Сияния» подтверждение суждениям Блока о «единственности» Гиппиус, которая состоит в сочетании томления о том, «чего нет на свете», с «прирожденной рассудочностью» и охлаждающей иронией: «...Ее трезвый, логический ум, ее готовность в чем угодно усомниться сочетаются с тягой ко всему метафизическому или даже потустороннему. Взлетов нет. Поэт лишь верит в то, что они возможны, но сам их не знает. Стихи как будто оттого и извиваются в судорогах, что похожи на личинки бабочек, которым полет обещан — но сами они прикреплены к земле. Они по отношению к себе насмешливы, они сами собой раздражены, в этом раздражении им случается соблазниться какой-нибудь диковинной позой — и постоянный, горький их привкус (не грустный вовсе, а терпкий, вязкий, разъедающий) внушен, вероятно, отталкиванием от мечты, вместо обычного влечения к ней...»[51]

Книга «Сияния» позволила Адамовичу сформулировать сущность своеобразия и неповторимости таланта поэта: «Место стихам Гиппиус в русской литературе обеспечено — по той простой причине, что других *таких* стихов не было и, вероятно, не будет <...> Гиппиус остается собой в соседстве с любым гением», — заключал он.

Критики рассуждали о сохранении в творческой манере Гиппиус черт символизма, о современности ее языка, — но в то же время об эклектичности ее эстетики, «пряной прелести безвкусицы», восходящей к наследию Полонского, Плещеева и Случевского (мнение Ходасевича, который находил в книге «Сияния», и вообще в поэзии Гиппиус в целом, «своеобразное внутреннее борение поэтической души с непоэтическим умом, художественного чутья с антихудожественными понятиями, вкуса с безвкусицей», но в то же время признавал: «Как бы ни были велики прегрешения Гиппиус перед формой, возлюбленное содержание платило и платит ей за любовь и верность взаимностью»[52]).

За пределами книги «Сияния» осталось многое. В нее не были включены горькие стихи о России. — «Рыдательное» (1921), «Бродячая собака», «Цифры» (1922), восьмистишие-молитва 1922 или 1923 г.:

Господи, дай увидеть!
Молюсь я в часы ночные,
Дай мне еще увидеть
Родную мою Россию.

Как Симеону увидеть
Дал ты, Господь, Мессию,
Дай мне, дай мне увидеть
Родную мою Россию.

По евангельскому сюжету, праведному старцу Симеону из Иерусалима было разрешено умереть только после того, как он увидит в храме младенца Иисуса Христа (Лк. 2:25—34).

Не были включены многие стихи «на случай», стихи с конкретными адресатами или стихи-мистификации, написанные от вымышленного лица (В. Витовта), стихи-рассуждения о разных видах любви. Многие из них так и остались в архиве поэта, которым после смерти Гиппиус распоряжались ее секретарь Владимир Злобин и любимая подруга поздних лет Грета Герелль. Впрочем, многое было напечатано при жизни, но в книгу не попало. Так, в «Современных записках» 1935 г. № 57 появилось одно из самых горьких стихотворений-воспоминаний «Отъезд»:

До самой смерти... Кто бы мог думать?
(Санки у подъезда. Вечер. Снег.)
Никто не знал. Но как было думать,
Что это — совсем? Навсегда? Навек?

Молчи! Не надо твоей надежды!
(Улица. Вечер. Ветер. Дома).
Но как было знать, что нет надежды?
(Вечер. Метелица. Ветер. Тьма.)

Блоковское построение фразы (ср. у Блока: «Ночь. Улица, Фонарь. Аптека») подчеркивало обращенность мысли в дорогое прошлое.

В «Современных записках» 1938 г. № 67 было напечатано еще одно стихотворение о том же: «Когда разлуку здесь, в изгнанье, / Мы нашей волей создаем, / Мы ею гасим обещанье / И новых встреч, свидания в краю ином...» («Remember!», 1938). Обращенность к дорогому прошлому, к России, русской культуре и русскому кругу общения подчеркнута введением цитат — эпиграфа из В.А. Жуковского «...Тот край, где о “прости” уж и помину нет...», упоминанием стихотворения Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» и строки из него: «Но в мире новом друг друга они не узнали...», а также автоцитаты «В разлуке вольной таится ложь...» из собственного, дорогого ей стихотворения 1913 г. «Берегись...»:

Не разлучайся, пока ты жив,
Ни ради горя, ни для игры.
Любовь не стерпит, не отомстив,
Любовь отнимет свои дары.

Не разлучайся, пока живешь,
Храни ревниво заветный круг.
В разлуке вольной таится ложь,
Любовь не любит земных разлук...

И в 1913 г., и в 1938-м Гиппиус говорит о земной разлуке, вольной или невольной (изгнании) и разлуке-смерти, где обетованная встреча может и не состояться, если на земле близкие люди расставались «не Высшим указаньем». В этом же номере «Современных записок» она напечатала еще одно стихотворение на ту же тему — «Придверник», — перекликающееся с предыдущим и в то же время восходящее к дантовской теме возмездия или прощения при вхождении в загробный мир: «Дойти бы только до порога! / Века, века... И нет уж сил. / Вдруг кто-то властно, но не строго / Мой горький путь остановил...» Гиппиус строит сюжет «от противного» по отношению к широко известному в мировой культуре: «придверника» интересует не список грехов пришедшего, а то, в чем он не был виноват. Герой вспоминает, что не был виноват в измене:

Пусть это мне и не в заслугу,
Но я Любви не предавал.
И Ей — ни женщине, ни другу —
Я никогда не изменял!

<...>

К суду готовлюсь — за другое,
И будь что будет впереди!

Но он дрожащею рукою
Дверь отомкнул передо мною:
«Суда не будет. Проходи».

Стихи 1941–1942 гг. Гиппиус не печатала. Они проникнуты горечью потери дорогого и единственного друга — Д.С. Мережковского, страданьем, ненавистью к войне, ощущением сердечной стужи и железа, прошедшего «сквозь сердце». Это «Стужа», «Тереза, Тереза, Тереза, Тереза...», «Одиночество с Вами... Оно такое...». Многие строки обращены к самым близким — Мережковскому, Философову, Злобину. Последнее стихотворение — четыре строки «По лестнице... ступени все воздушней...» — она написала за несколько недель до смерти на обложке антологии русской поэзии «Якорь» (Берлин, 1936), уже будучи полупарализованной, но все еще сохраняя неотъемлемую черту своей индивидуальности — любовь к литературной игре: написала «левой рукой, справа налево, так что прочесть написанное можно только в зеркале»[53]

По лестнице... ступени все воздушней.
Бегут наверх иль вниз — не все ль равно?
И с каждым шагом сердце равнодушней,
И все, что было, — было так давно...

По лестнице — «наверх иль вниз — не все ль равно?» — входили в загробное царство Данте Алигьери, а много позже — его потомок, «новый Дант», герой последней, недописанной поэмы Гиппиус. Путь по этой лестнице предрекла себе и она сама.

Примечания

[1] Литературный портрет Зинаиды Гиппиус как представительницы русского символизма дан в кн.: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов), Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 851–881, автор *Н.А. Богомолов*). Мы останавливаемся лишь на тех фактах биографии и творчества Гиппиус до эмиграции, которые явились существенными вехами ее творческого пути и определили формирование творческого облика поэта в целом. Основное внимание уделено поэзии Гиппиус 1920–1940-х гг.

[2] *Гиппиус З.Н.* «Я помню аллею душистую...», «Осенняя ночь и свежа, и светла...» // Северный вестник. 1888. № 12. С. 112. «Долго в полдень вчера я сидел у пруда...» // Там же. 1889. № 10. С. 156. «Мой дворец красив и пышен и тенист душистый сад...» // Там же. 1889. № 11. С. 212.

[3] *Берберова Н.Н.* Предисловие // *Гиппиус З.Н.* Петербургские дневники. Нью-Йорк, 1990. С. 14.

[4] Там же. С. 15.

[5] *Гиппиус. З.* Собрание стихов 1889–1903. М.: Скорпион, 1903. То же — в кн.: *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. СПб., 1999. С. 69–140 (Новая библиотека поэта); *Гиппиус З.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М., 2001. С. 443–527 (далее стихотворения из первой книги Гиппиус цитируются по этому изданию).

[6] *Гиппиус З.* Необходимое о стихах // *Гиппиус З.* Собр. соч. Т. 2. С. 445.

[7] Там же. С. 446.

[8] Там же. С. 447.

[9] Там же.

[10] Там же.

[11] *Гиппиус З.* Собрание стихов. Книга вторая. 1903–1909. М.: Мусагет, 1910. То же — в кн.: *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. С. 141–184; *Гиппиус З.* Собр. соч. Т. 3. М., 2001. С. 507–554 (далее стихотворения из второй поэтической книги Гиппиус цитируются по этому изданию).

[12] *Лундберг Е.* Поэзия З.Н. Гиппиус // Русская мысль. 1912. № 12. Цит. по: *Гиппиус З.* Собр. соч. Т. 2. С. 531–532.

[13] Там же. С. 536–537.

[14] *Брюсов В.* З.Н. Гиппиус. Собрание стихов. Книга вторая // Русская мысль. 1910. № 7. Цит. по: *Гиппиус З.* Собр. соч. Т. 3. С. 562.

[15] Возрождение. Париж, 1957. № 64. С. 139. Публикация *В.А. Злобина.*

[16] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 8. М., 1969. С. 423.

[17] ИРЛИ РАН, ф. 39, ед. хр. 542. Цит. по: *Гиппиус З.* Стихотворения. С. 459.

[18] *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 227.

[19] То же в кн.: *Гиппиус З.* Собр. соч. Т. 5. М., 2002. С. 391–415. Далее стихотворения цитируются по этому изданию.

[20] *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1998. С. 199.

[21] *Мережковский Д.С.* 1825–1917 // Вечерний звон. 1917. 14 декабря. № 8. Цит. по: *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. СПб., 1999. С. 505.

[22] *Антон Крайний.* Походные песни. Варшава, 1920.

[23] Сведения приводятся по изданию: *Гехтман М.В.* Библиография прижизненных изданий и публикаций З.Н. Гиппиус. М.: НПК «Интелвак», 2007.

[24] *Гиппиус З.* Стихи. Дневник 1911–1922. Берлин: Слово, 1922. То же — *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. С. 185–244. Далее стихотворения цитируются по этому изданию.

[25] *Маковский С.* Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи. М., 2000. С. 342.

[26] Дни. Берлин. 1922. № 57. 7 января. С. 15.

[27] Новая русская книга. Берлин. 1922. № 8. С. 17.

[28] Цикл рассказов «Мемуары Мартынова», который Гиппиус называла романом, печатался в 1927 и 1933 гг. в изданиях: «Звено». Париж, 1927, 13 февраля № 211, 13 марта № 215, 27 марта № 217, 22 мая № 225, июнь № 1; «Иллюстрированная Россия». Париж, 1927, 23 апреля, № 17. Под загл. «Перламутровая трость (Опять Мартынов)» — «Числа». Париж, 1933, январь, № 7/8. То же см. в кн.: *Гиппиус З.Н.* Неизвестная проза: В 3 т. Т. II. «Чего не было и что было». СПб., 2002. С. 20–58, 65–76. Т. III. «Арифметика любви». СПб., 2003. С. 143–176.

[29] О «Верстах» и о прочем // Последние новости. Париж, 1926. 14 августа. № 1970. Подпись: Антон Крайний. То же в кн.: *Гиппиус З.Н.* Неизвестная проза. Т. II. С. 161–172.

[30] *Гиппиус З.Н.* Неизвестная проза. Т. II. С. 166.

[31] Было послано В.А. Злобину в письме от 13 октября 1916 г. со следующей прозорливо-иронической характеристикой Маяковского: «В конце концов я даже склоняюсь и к Маяковскому. Он противен, но не без значения же. А противен он, может быть, потому, что сам себе иногда бывает противен. (Это бы дай Бог ему!) Всякую противность можно понять — по-человечески. Я бы могла, пожалуй, ему в таком роде сказать что-нибудь <...>» Далее следует текст стихотворения под заглавием «О:» (РНБ, ф. 481, ед. хр. 41. Цит. по кн.: *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. С. 540.)

[32] Советский батюшка (А. Введенский) // Последние Новости. Париж, 1923. 18 февраля. № 869. Цит. по: *Гиппиус З.Н.* Неизвестная проза. Т. I. С. 297.

[33] Литературная запись. О молодых и средних // Современные записки. Париж, 1924. № 19. С. 234–249. Цит. по: *Гиппиус З.Н.* Неизвестная проза. Т. I. С. 327–328.

[34] О «Верстах» и о прочем // Последние Новости. Париж, 1926. 14 августа. № 1970. Цит. по: *Гиппиус З.Н.* Неизвестная проза. Т. II. С. 170.

[35] Литературная запись. О молодых и средних // Цит. по: Там же. Т. I. С. 327; Поэзия наших дней // Последние Новости. Париж, 1925. 22 февраля. № 1482. Цит. по: Там же. Т. I. С. 413.

[36] Там же. Т. I. С. 326.

[37] Литературная запись. О молодых и средних // Там же. Т. I. С. 331–332.

[38] Там же. С. 333.

[39] Поэзия наших дней // Там же. Т. I. С. 408–409.

[40] Там же. С. 418.

[41] Там же. С. 410–411.

[42] Любовь не помогает // Сегодня. Рига, 1938. 7 августа. Цит. по: *Гиппиус З.Н.* Неизвестная проза. Т. III. С. 554.

[43] Цит. по: *Пахмусс Т.А.* Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус как авторы сценариев // Новый журнал. Нью-Йорк, 1987. № 167. С. 219.

[44] О сценариях Мережковского и Гиппиус см. в кн.: *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н.* Данте. Борис Годунов. Киносценарии / Под ред. и со вступ. ст. Темиры Пахмусс. Gnosis Press. New York, 1990. См. также: Д.С. Мережковский. З.Н. Гиппиус. Борис Годунов. Неизвестный вариант киносценария. Публикация *Н.В. Королевой* // Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М., 2002. С. 9–87.

[45] Отзыв Злобина приведен Т.А. Пахмусс в кн.: *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н.* Данте. Борис Годунов... С. 97.

[46] *Пахмусс Т.А.* Предисловие // *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н.* Данте. Борис Годунов... С. 13.

[47] Там же. С. 17.

[48] Текст поэмы «Последний круг (И новый Дант в аду)» впервые опубликован Т.А. Пахмусс (Возрождение. Париж, 1968. № 198, 199).

[49] *Гиппиус З.* Сияния. Париж: Дом книги, 1938. Серия «Русские поэты». Вып. 2. То же — в кн.: *Гиппиус З.* Собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 433–453; *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. С. 261–282; далее стихотворения цитируются по этому изданию. Даты, приведенные в комментариях А.В. Лаврова, указаны Т.А. Пахмусс.

[50] Современные записки. Париж, 1938. № 67. С. 449–450.

[51] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние Новости. Париж, 1938. № 6283. 9 июня.

[52] *Ходасевич В.* Двадцать два // Возрождение. Париж, 1938. № 4136. 17 июня.

[53] *Злобин В.А.* Тяжелая душа. Вашингтон, 1970. С. 12.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1869, 8 ноября (ст. ст.), 20 ноября (нов. ст.) — Родилась Зинаида Николаевна Гиппиус в г. Белев Тульской обл. Отец — Николай Романович Гиппиус, из старинного немецкого дворянского рода фон Гиппиус, переселившегося в Россию в XVI веке. После окончания Московского университета — чи-

новник судебного ведомства: в конце 1860-х гг. служил в г. Белев Тульской губернии, затем переведен товарищем прокурора в Тулу. Позже места службы отца — Саратов, Харьков, Санкт-Петербург (товарищ обер-прокурора Сената), Нежин (председатель суда). Мать — Анастасия Васильевна Степанова, дочь Екатеринбургского полицмейстера.

1878 — Первые стихи, написанные в возрасте девяти лет («Довольно мне тоской томиться...»).

1870-е гг. — Учеба в московской Женской классической гимназии С.Н. Фишер. Болезни. Переход на домашнее воспитание.

1881 — Смерть отца от туберкулеза.

Начало 1880-х гг. — Переезд семьи на юг — в Ялту, Тифлис, Боржом.

1888, лето — Знакомство в Боржоме с Д.С. Мережковским.

1888, декабрь — Первая публикация стихов в журнале «Северный вестник» (№ 12).

1889, 8 января — Бракосочетание З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского. Переезд в Петербург. Адреса первых квартир Мережковских — Верейская ул., д. 12, дом Мурузи — Литейный пр., д. № 24 (угол Пантелеймоновской ул.), с 1913 г. — Сергиевская ул., д. № 83 (угол Потемкинской ул., напротив Таврического дворца).

1890, весна — Публикация рассказа «Простая жизнь» под загл. «Злосчастная» («Вестник Европы». 1890. № 4).

1896 — Издание в Санкт-Петербурге книги «Новые люди. Рассказы», в которую вошли рассказы и стихи.

1897, конец года — Выход в свет книги «Зеркала. Вторая книга рассказов» (СПб., на титуле 1898).

1899, октябрь — Первые замыслы создания «новой Церкви», обсуждаемые в «кругу посвященных», куда входили, кроме Мережковского и Гиппиус, ее сестры Татьяна и Наталья, Д.В. Философов, А.В. Карташев, В.В. Розанов, П.П. Перцов, А.Н. Бенуа, Вл.В. Гиппиус, В.Ф. Нувель.

1901, ноябрь — Начало деятельности Петербургских Религиозно-философских собраний (первое заседание состоялось 29 ноября 1901, последнее — 19 апреля 1903 г.).

1902, июнь — Путешествие к озеру Светлояр Нижегородской губернии — «триста верст на перекладных по старым гатям». Дневник этого путешествия, под загл. «Светлое озеро» — журнал «Новый путь». 1904. № 1, 2.

1902 — Выход в Санкт-Петербурге «Третьей книги рассказов». Начало работы над первой книгой «Собрания стихов», куда включены стихи 1889–1903 гг.

1903, октябрь — Выход в свет книги «Собрание стихов 1889–1903» (СПб., на титуле — 1904).

1903–1904 — Издание журнала «Новый путь» З. Гиппиус, Д. Мережковским совместно с П.П. Перцовым, позже — с Д.В. Философовым.

1906 — Участие в работе Петербургского религиозно-философского общества. Прервано в связи с отъездом Мережковских в Париж летом 1906 г. Возобновлено летом 1908 г. по возвращении из Парижа.

Издание книги «Алый меч. Четвертая книга рассказов» (СПб.).

1906–1914 — Регулярные поездки за границу — в Париж, Италию.

1906, лето — 1908, лето — Жизнь в Париже. Адреса — первоначально: ул. Theophil Gautier, затем собственная квартира в фешенебельном районе Парижа, купленная Гиппиус на ее гонорары, — 11 Av. du Colonel Bonnet, Paris 16-е.

1907 — Издание совместно с Д.С. Мережковским и Д.В. Философовым книги «Le Tsar et la Révolution. Deuxime édition. Paris («Царь и революция», на франц. яз.). Гиппиус принадлежат статьи «La Révolution et la violance» («Революция и насилие») и «La vraie force du tsarisme» («Истинная сила царизма»).

Написана драма «Маков цвет» в соавторстве с Д.С. Мережковским и Д.В. Философовым. Опубл. в журнале «Русская мысль» (1907, № 11); отд. изд. — СПб., 1908.

1908, лето — Возвращение в Санкт-Петербург, возобновление активной деятельности в Религиозно-философском обществе. Создание в нем особой «уединенной Христианской секции».

Издание книги прозы «Черное по белому» (СПб.).

1908, 1—8 февраля — Под псевд. Антон Крайний вышла в свет книга очерков «Литературный дневник» (СПб.).

1910 — Издание книги: «Собрание стихов. Книга вторая. 1903—1909».

1910-е гг. — Объединение вокруг Гиппиус кружка молодых поэтов (В. Злобин, Н. Ястребов, Г. Маслов и др.).

1911 — Выход в свет в Москве отдельным изданием первой части трилогии «Чертова кукла».

1912 — Выход в свет в Москве книги прозы «Лунные муравьи».

1913 — Выход в свет в Москве отдельным изданием второй части трилогии «Роман-царевич».

1914, январь — Завершение работы над пьесой «Зеленое кольцо».

1914, январь — до 10 февраля — Пьесу «Зеленое кольцо» прочел и одобрил А.А. Блок.

1915, 18 апреля — Премьера пьесы «Зеленое кольцо» в Александринском театре. В главных ролях Ю.М. Юрьев, Н.В. Смолич, М.Г. Савина, Е.Н. Рощина-Инсарова, М.П. Домашева. Режиссер В.Э. Мейерхольд.

1917, февраль—март — Восторженное приветствие Февральской революции.

1917, 24 октября — Предсказание неизбежности готовящегося «социального переворота» — «и ждать его нужно с часу на час» (запись в дневнике Гиппиус).

1918 — Издание книги «Последние стихи. 1914—1918».

1919, 24 декабря — Д.С. Мережковский в сопровождении З.Н. Гиппиус, Д.В. Философова и В.А. Злобина выехал из Петрограда в Гомель для чтения лекций в красноармейских частях.

1920, январь — Мережковский, Гиппиус, Философов и Злобин нелегально перешли российско-польскую границу и остановились в Минске. Чтение лекций для русских эмигрантов, сотрудничество в газете «Минский курьер».

1920, февраль — Переезд в Варшаву. Создание и участие в издании газеты «Свобода» (впоследствии выходила под названием «За свободу»). Помощь Мережковскому в написании книги о Ю. Пилсудском, составление воззваний к русской эмиграции о союзе с Польшей для борьбы с большевиками.

1920, начало года — Издание книги: Антон Кирша. Походные песни. Варшава.

1920, 20 октября — Переезд Мережковских через Висбаден в Париж, в собственную квартиру по адресу: дом 11-бис, ул. Колонель Бонне в Пасси.

1921 — Переиздание произведений, изданных в России, — сб. рассказов «Небесные слова» (Париж).

1922 — Издание книги: «Стихи. Дневник 1911–1921» (Берлин).

Издание книги четырех авторов: Мережковского, Гиппиус, Философова и Злобина «Царство Антихриста», Мюнхен, где впервые опубликованы две части «Петербургского дневника» — «Черная книжка» и «Серый блокнот».

1925 — Издание двухтомника мемуаров «Живые лица» (Прага).

1920-е гг. — Попытка организации религиозно-политического общества «Союз непримиримых» и составление «устава» для него.

Организация в доме Мережковских воскресных литературных собраний «закрытого типа». Собрания происходили еженедельно до весны 1940 г., за исключением времени отъездов Мережковских из Парижа.

1927, 5 февраля — В доме Русского торгово-промышленного союза в Париже состоялось первое заседание литературного и философского общества «Зеленая лампа», созданного на базе воскресных собраний в доме Мережковских. Действовало до 26 мая 1939 г., прошло 52 заседания.

Гиппиус делала доклады и «вступительные слова» на девяти заседаниях:

1927, 24 февраля — доклад «Русская литература в изгнании».

1928, 10 апреля — «Два завета» — вступит. слово на заседании: «“Апокалипсис нашего времени” В.В. Розанова (о Ветхом завете и христианстве)».

1929, 5 января — «Мечта о царе» — вступительное слово.

3 июня — доклад «Арифметика любви».

1930, 5 марта — доклад «Отчего нам стало скучно?»

1931, 21 декабря — «Эмигрантский молодой человек» — вступит. слово, вместе с В.С. Варшавским.

1934, 23 марта — «Деньги, деньги, деньги...» — вступит. слово, вместе с В.С. Варшавским.

31 мая — доклад «От чего зависит эмиграция?»

1938, 28 января — доклад о повести Г. Иванова «Распад атома».

Гиппиус выступала в прениях и дискуссиях на двадцати восьми заседаниях «Зеленой лампы»:

1927, 5 февраля — по докладу М.О. Цетлина «О литературной критике».

4 июня — по докладу Г.В. Адамовича «Есть ли цель у поэзии?»

1928, 27 февраля — по докладу Г.В. Адамовича «Толстой и большевизм», тема выступления Гиппиус «О Евангелии-книге».

22 мая — по докладу Н.А. Оцупа «О музыке революции (Россия в новой русской поэзии)».

1929, 3 марта — по докладу Г.В. Адамовича «Конец литературы».

25 марта — по докладу Н.А. Оцупа «Спор Белинского с Гоголем».

6 апреля — в дискуссии «Миф о Пушкине (О новом понимании поэта)».

15 апреля — по докладу В.А. Злобина «Умирает ли христианство?»

20 мая — в дискуссии о любви, вступит. слово Д.С. Мережковского «Европа — Содом».

1930, 21 марта — по докладу Г.В. Иванова «Шестое чувство (О символизме и судьбах поэзии)».

15 апреля — в дискуссии «Чего они хотят?» («Современные записки» и «Числа»).

1931, 30 января — по докладу Г.П. Федотова «Защита свободы (О настроениях молодежи)».

6 февраля — в дискуссии «Где свобода?»

18 мая — по докладу Г.В. Адамовича «Бессонница».

11 июня — по докладу Г.В. Иванова «У кого мы в рабстве? (О духовном состоянии эмиграции)».

1932, 12 января — по докладу И.Н. Голенищева-Кутузова «О старом и новом граде».

19 апреля — по докладу П.С. Боранецкого «В поисках третьей России».

8 июня — по докладу Д.С. Мережковского «Духовный кризис Европы (Леонардо да Винчи, Гете и мы)».

1933, 19 января — по докладу В.С. Варшавского «Другая сторона христианства (о новой книге А. Бергсона «Два источника нравственности и религии»).

4 апреля — по докладу П.С. Боранецкого «Человек и машина».

28 апреля — по докладу А.В. Алферова «Будни эмиграции (Куда мы идем?)».

1937, 23 февраля — по докладу Г.В. Иванова «Об унижении России: совесть в русской литературе».

9 марта — по докладу Д.С. Мережковского «В чем соблазн большевизма?»

23 марта — по докладу Ю.В. Мандельштама «Александр Блок и Россия».

20 апреля — по докладу Л.И. Кельберина «Революция и религия».

7 мая — по докладу Я.М. Меньшикова «Найти себя (К трагедии эмигрантского сознания)».

1938, 29 марта — по докладу В.С. Варшавского «Одинокий человек в эмиграции».

1939, 26 мая — по докладу Б. Заковича «Рождение личности».

Гиппиус участвовала в поэтических вечерах «Зеленой лампы» с чтением стихов 31 марта 1927 и 10 марта 1928 гг.

1927 — Создание журнала «Новый корабль» под ред. В. Злобина, Ю. Терапиано и Л. Энгельгардта. Публикация там отчетов о первых заседаниях «Зеленой лампы».

1928, сентябрь — Мережковские принимают участие в Первом съезде русских писателей-эмигрантов, организованном югославским правительством в Белграде.

1929 — Первое отдельное издание «Петербургских дневников» под названием «Синяя книга», выпущенное издательской комиссией при Сербской Академии наук в серии «Русская библиотека» (Белград).

1920-е — 1930-е гг. — Сотрудничество в журналах «Современные записки», «Иллюстрированная Россия», «Новый дом», «Числа», газетах «Общее дело», «Звено», «Последние новости», «За свободу», «Сегодня», «Возрождение» и др.

1938 — Издание книги стихов «Сияния» (Париж).

1939 — Издание коллективного сборника «Литературный смотр. Свободный сборник» под ред. Мережковского и Гиппиус, со вступит. статьей Гиппиус «Опыт свободы».

1940, июнь — Переезд на юг Франции, в Биарриц (за десять дней до оккупации немцами Парижа).

1941, конец июня — Радио-речь Д.С. Мережковского, приветствовавшего интервенцию немецких войск в СССР.

1941, 7 декабря — Смерть Д.С. Мережковского.

1944, март — Гиппиус встречается с Николаем Давиденковым, соратником генерала А.А. Власова и другом Льва Николаевича Гумилева, который знакомит ее с «Реквиемом» Анны Ахматовой.

1941—1945 — Работа над книгой о Д.С. Мережковском «Он — и мы» (рукопись не закончена, повествование доведено до 1921 г.)

1945, 9 сентября — Смерть З.Н. Гиппиус.

Гиппиус похоронена под одним надгробием с Д.С. Мережковским на русском кладбище в Сен Женевьев де Буа близ Парижа.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения З. Гиппиус

Новые люди. Рассказы. СПб.: типогр. М. Меркушева, 1896.
Зеркала. Вторая книга рассказов. СПб.: изд. Н. Геренштейна, 1898.
Третья книга рассказов. СПб.: изд. А.Е. Колпинского, 1902.
Собрание стихов. 1889—1903. М.: Скорпион, 1903 (на титуле 1904).
Алый меч. Четвертая книга рассказов. СПб.: изд. М.В. Пирожкова, 1906.
Литературный дневник (1899—1907). СПб.: изд. М.В. Пирожкова, 1908 (псевд.: Антон Крайний).
Собрание стихов. Книга вторая. 1903—1909. М.: Мусагет, 1910.
Чертова кукла. Роман. М.: Московское книгоиздательство, 1911.
Лунные муравьи. Шестая книга рассказов. М.: Альциона, 1912.
Роман-царевич. Роман. М.: Московское книгоиздательство, 1913.
Последние стихи. 1914—1918. Пб., 1918.
Походные песни. Варшава, 1920 (псевд.: Антон Кирша).
Стихи. Дневник 1911—1921. Берлин: Слово, 1922.
Живые лица. Вып. 1—2. Прага: Пламя, 1925.
Сияния. Париж: Дом книги, 1938. Серия «Русские поэты». Вып. 2.
Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951.
Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. I. 1889—1918; Т. II. 1918—1945. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.
Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н. Данте. Борис Годунов. Киносценарии / Под ред. и со вступ. ст. *Темиры Пахмусс.* New-York, 1990.
Живые лица. Стихи. Дневники. Воспоминания. Кн. 1—2 / Сост., предисл. и коммент. *Е.Я. Курганова.* Тбилиси: Мерани, 1991.

Стихотворения. Живые лица / Вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. *Н.А. Богомолова* М.: Художественная литература, 1991 (Серия «Забытая книга»).

Сочинения: Стихотворения. Проза / Вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. *К.М. Азадовского* и *А.В. Лаврова*. Л.: Художественная литература, 1991.

Проза. Стихотворения. Статьи / Вступ. ст., сост., примеч. *В.В. Ученовой*. М.: Современник, 1991.

Стихи. Воспоминания. Документальная проза / Сост. *Е.М. Беня*; Вступ. ст. *Е.В. Барабанова*; Публ. и сопровод. материалы *Е.В. Барабанова, Е.М. Беня, В.И. Миллера, М.М. Павловой*. М.: ИИЦ «Наше наследие», 1991.

Стихи и проза / Сост., послесл., коммент. *Н.И. Осьмаковой*. Тула: Приокское книжное издательство, 1992.

Опыт свободы / Подгот. текста, сост., предисл. и примеч. *Н.В. Королевой*. М.: Панорама, 1996.

Дневники. Т. 1–2. М.: НПК «Интелвак», 1999. Т. 1: Сост., вступ. ст. *А.Н. Николюкина*, коммент. *Т.В. Воронцовой*. Т. 2: Подгот. текстов и коммент. *М.М. Павловой, Д.И. Зубарева, Т.В. Воронцовой, О.В. Сергеева, А.И. Серкова, А.А. Морозова, Н.В. Снытко*.

Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. *А.В. Лаврова*. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999 (Новая библиотека поэта).

Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция / Под ред. *М.А. Колерова*; Вступ. ст. *М.М. Павловой*; Пер. с франц. *О.В. Эйдельман*; Подгот. текста *Н.В. Самовер*. М.: О.Г.И., 1999 (Серия «Исследования по истории русской мысли», Т. 4).

Собрание сочинений: В 9 т. М.: Русская книга, 2001–2004 / Сост., примеч., именные указатели в тт. 6 и 7 *Т.Ф. Прокопова*; Вступ. ст. в Т. 1 *Н.И. Осьмаковой*, в Т. 8 *А.Н. Николюкина*:

Т. 1. Новые люди. Романы. Рассказы.

Т. 2. Сумерки духа. Роман. Повести. Рассказы. Стихотворения.

Т. 3. Алый меч. Повести. Рассказы. Стихотворения.

Т. 4. Лунные муравьи. Рассказы. Пьесы.

Т. 5. Чертова кукла. Романы. Стихотворения.

Т. 6. Живые лица. Воспоминания. Стихотворения.

Т. 7. Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899–1916 гг.

Т. 8. Дневники 1893–1919.

Т. 9. Дневники 1920–1941. Публицистика. Воспоминания современников.

Неизвестная проза. В 3 т. / Сост., вступ. ст., коммент. *А.Н. Николюкина*. СПб.: Росток, 2002–2005.

Т. I. Мечты и кошмар. Неизвестная проза 1920–1925 гг.

Т. II. Чего не было и что было. Неизвестная проза 1926–1930 гг.

Т. III. Арифметика любви. Неизвестная проза 1931–1939 гг.

Последние желания. Повести. Рассказы. Очерки / Сост., примеч. *М.В. Гехтмана* и *Т.Ф. Прокопова*. М.: НПК «Интелвак», 2006.

Письма

Pachmuss T. Intellect and Ideas in Action. Selected Correspondence of Zinaida Hippius. Из переписки З.Н. Гиппиус. München, 1972.

Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ardis / Ann Arbor, 1978.

Письма к В.А. Злобину / Публ. *Т.А. Пахмусс* // Новый журнал. Нью-Йорк, 1998. № 196.

Переписка З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковского, Д.В. Философова с В.Я. Брюсовым / Публ. *М.В. Толмачева*; Коммент. *Т.В. Воронцовой* // Литературоведческий журнал. М., 2001. № 15.

Письма к Е.Н. Рощиной-Инсаровой / Публ. *Ж. Шерона* // Новый журнал, Нью-Йорк. 2001. № 222.

Письма к М.С. Шагинян 1908–1910 гг. / Публ. *Н.В. Королевой* // З.Н. Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

Письма к А.С. Элиасбергу / Публ. *В.Н. Терехиной* // Там же.

Из переписки с П.Н. Милюковым 1922–1930-х гг. / Публ. *Х. Барана* и *Н.В. Королевой* // Там же.

Pachmuss T. Thought and Vision: Zinaida Hippius Letters to Greta Gerell. Heidelberger Publikationen zur Slavistik. B. Literaturwissenschaftliche Reihe, Band 26. Peter Lang, Europaischer Verlag der Wissenschaften, 2004.

Литература о З. Гиппиус

Barda Any. Bibliografie des oeuvres de Z. Hippius. Paris, 1975.

Злобин В.А. Тяжелая душа. Вашингтон: Рус. книж. дело в США, 1970. То же — в кн.: *Злобин В.А.* Тяжелая душа. Литературный дневник. Воспоминания. Статьи. Стихотворения. М.: Интелвак, 2004.

Pachmuss Temira. Zinaida Hippius. An Intellectual Profile. Carbondale — Edwardsville, 1971.

Pachmuss Temira. Intellect and Ideas in Action. Selected Correspondence of Zinaida Hippius. Из переписки З.Н. Гиппиус. München, 1972.

Matich Olga. Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius. München, 1972.

Минц З.Г. А. Блок в полемике с Мережковскими // Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Блоковский сборник, № 4 (Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 535). Тарту, 1981.

Шагинян М. Человек и время. История человеческого становления. М.: Советский писатель, 1982.

Савельев С.Н. Жанна д'Арк русской религиозной мысли. Интеллектуальный профиль З. Гиппиус. М.: Общество «Знание» России, 1992.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.

Неизвестные письма А.А. Блока к Д.С. Мережковскому и З.Н. Гиппиус в американском архиве / Публ. *Н.В. Королевой* // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1994. М.: Наука, 1996.

Пахмусс Т.А., Королева Н.В. Зеленая лампа // Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918–1940. Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000.

Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус. Исследования и материалы // Литературоведческий журнал, 2001. № 15.

З.Н. Гиппиус. Новые материалы. Исследования / Редактор-составитель *Н.В. Королева*. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

Пахмусс Т.А. Зинаида Гиппиус — Hypatia двадцатого века. Heidelberger Publikationen zur Slavistik. B. Literaturwissenschaftliche Reihe, Band 18. Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002.

Пахмусс Т.А. Мысль, слово, образ в выступлениях Гиппиус на заседаниях Зеленой лампы // Revue des études slaves. Paris LXXV / 1. 2004.

Гехтман М.В. Библиография прижизненных изданий и публикаций З.Н. Гиппиус. М.: НПК «Интелвак», 2007.

Н.В. Королева

Марина Цветаева

Как личность, так и творчество Марины Цветаевой при ее жизни и годы спустя вызывают либо восторженное признание, либо яростное неприятие. Читатели воспринимали и воспринимают ее творчество как вызов: одни с радостью становятся под ее знамена, другие с возмущением бросаются в атаку. Никто не остается равнодушным и спокойным. Из лагеря противников случались переходы в лагерь приверженцев: некоторые известные современники Цветаевой, не признавшие ее при жизни, по прошествии времени стали ее тонкими ценителями.

Для восприятия необычного дара Цветаевой нужно много условий, среди них одно из важнейших: чувство языка в его исторических пластах, в разных стилистических проявлениях. Ее творчество требует от читателя и критика готовности отказаться от привычных представлений о поэзии, от всего *устоявшегося*, от всего, что стало удобным и *своим* в литературе. Понимание поэзии и прозы Цветаевой требует «растягивания жил души», жертвы таким приятным критерием оценки, как *нравится — не нравится*. Ее поэзия яснее многого другого показывает, что *не нравиться* может и хорошее.

В. Вейдле в поздние годы горько сожалел о том, что вовремя не прочел и не оценил поэзии Цветаевой. Когда он встретился с нею в 1934 г., за два года до ее отъезда в Россию, он еще не читал ее стихов, но из беседы, из короткого общения с нею понял, что перед ним «Поэт как никто». Годы спустя пришло к нему понимание, что по щедрости дарования «мало кто мог, в литературе нашего века, сравниться с Мариной Цветаевой»[1].

При жизни суждения о ней основывались на одностороннем знакомстве с ее творчеством: в эмиграции непросто было не только поэтам издавать книги, но и критикам получать новые издания. К. Мочульский в статье «Русские поэтессы», опубликованной в журнале «Звено» в 1923 г., набрасывает портрет Цветаевой по контрасту с Ахматовой и создает образ кустодиевской москвички с ярким румянцем и резкими движениями. Он признает ее «одной из самых своеобразных фигур в современной поэзии», но отмечает ее «слишком громкий голос», «развязные манеры», «вульгарные выражения». Этот тончайший критик не почувствовал в тот момент, что она умеет говорить многими и разными голо-

сами и может являться в разных обликах, обличиях, масках. При ее безграничной искренности у нее много театральности, стилистически соответствующей ее эпохе.

Д.П. Святополк-Мирский в 1924 г. бросил в печати определение, которое надолго пристало к ней: «Талантливая, но безнадежно распущенная москвичка». А ведь «распущенной» она назвала себя сама, и притом в некоем сослагательном наклонении: «Мне нравится, что можно быть смешной — / распущенной...» (1915). Но критики часто не слышали ее интонаций, приписывая автору высказывания ее лирической героини.

Позднее тот же Святополк-Мирский прочел ее зрелые произведения, стихи и поэмы последних лет, и резко изменил свое мнение: он понял, что перед ним поэт «из когорты великих мастеров». В своей английской статье 1927 г. он называет ее «глубоко оригинальным мастером», открывающим новые языковые миры. Критик заключает: «Пастернак, а за ним Цветаева — самые значительные из наших живущих поэтов»; «Цветаева — первая из поэтов-женщин России и второй по величине поэт России»[2]. В статье «Веяние смерти в предреволюционной литературе», помещенной во втором номере «Верст» в 1927 г., Святополк-Мирский пишет о Цветаевой как о представительнице «возрождения героического» в поэзии, продолжающей традиции Гумилева.

Рядом с Пастернаком Цветаеву ставили и другие, однако В. Ходасевич был, наверное, первым, кто в 1928 г. заявил: «Она гораздо одареннее Пастернака, непринужденней его, — вдохновенней. <...> Запас словесного материала у нее количественно и качественно богаче»[3]. Преимущества ее перед Пастернаком признавал и Вейдле. В этом случае получалось: никто не занимал в русской поэзии место выше нее, значит она — первый поэт России.

Более поздним ценителям на помощь в суждении о месте Цветаевой среди ее современников пришел опыт модернизма, который примирил с ее художественными исканиями даже завзятых консерваторов и традиционалистов. В России только в середине 1950-х гг. началось возвращение Цветаевой в историю литературы, и она утвердилась в сознании читателей и исследователей как один из самых влиятельных поэтов наряду с Пастернаком, Хлебниковым и Маяковским.

Она всегда предвидела, что придет время, когда все, ею написанное, напечатают: «Ведь все равно, когда я умру — все будет напечатано! Каждая строчечка...»[4] и можно продолжить: над каждой строкой и каждым словом будут благоговейно замирать поэты и литературоведы. Цветаева утверждала, что понять поэта можно только исходя из всего объема творчества, из всего, что им написано. Ее собственное наследие служит убедительным подтверждением этому. Каждый лик ее творчества — только грань ее творческого бытия. Односторонний отбор этих граней ведет к искажению ее облика.

Цветаева далеко не только лирик, но и автор поразительной по публицистической силе гражданской поэзии, стихов и поэм о революции и Гражданской войне, о разворачивавшейся на ее глазах европейской трагедии:

событиях в Чехии и Испании. В ее творчестве, воспринятом во всем объеме, не упущено ни одно из знаковых событий времени: в нем отражен ее век:

Век мой — яд мой, век мой — вред мой,
Век мой — враг мой, век мой — ад.
(«О поэте не подумал...», сентябрь 1934)

Важную часть ее наследия составляет проза разных жанров: дневниковая, очерковая, мемуарная, эпистолярная, эссеистическая — и эта проза по своей художественной и духовной ценности не уступает ее поэзии, и, на взгляд авторитетных судей, поэзией и является. По ее собственному утверждению, ее проза — это всегда «проза поэта», а значит уже не просто проза.

Цветаева понимала, что ее время — не лучшее для поэтического творчества: «Вымышленные книги сейчас не влекут. Причина ясна: после великой фантасмагории Революции <...> нас, кажется уже ничем не потрясешь, разве что простой человеческой правдой: сущностью единой и неделимой»[4]. В своем творчестве она стремилась дать читателю эту единственно нужную человеческую правду — она жила идеей «искусства при свете совести».

*
* *

Творчество поэта, как и всех ее современников, революция разделила на два периода. Цветаева ощутила катаклизм революции и Гражданской войны как конец цивилизации, называемой «Россия». Это апокалиптическое ощущение отражено в названии одного из ее сборников: «После России». Уход прежней России в историю она пережила в Москве, где прошли для нее первые послереволюционные годы. Уже тогда, в родном доме, она ощутила себя выброшенной за пределы устойчивого бытия.

Связь с миром, который был разрушен революцией, у Цветаевой была особая: она не чувствовала своей принадлежности к имущему или правящему классу, не чувствовала своей принадлежности к аристократии, тем более к буржуазии. И тем не менее она испытывала постоянное ощущение разрыва со своим временем, с каким-то особым духовным сословием, и главное — с «ремесленным цехом». Об этом она не раз писала и в стихах, и в прозе: «Я действительно, абсолютно, до мозга костей, — вне сословия, профессии, ранга. — За царем — цари, за нищими — нищие, за мной — пустота»[6]; «За князем — род, за серафимом — сонм, / За каждым — тысячи таких, как он...» («Роландов рог», март 1921).

С одной стороны, она всегда находилась в тесном человеческом окружении: семьи, друзей, собратьев по перу, издателей, духовных наставников и позднее — духовных детей. В круг ее духовного общения входили выдающиеся современники, такие как А. Блок, К. Бальмонт, М. Волошин, Андрей Белый, А. Ахматова, В. Розанов, Лев Шестов, Д. Шаховской, Р.-М. Рильке, Б. Пастернак, если назвать только немногих. А сколько лю-

дей с менее блистательными именами могли бы дополнить этот список, — вспомнить хотя бы А. Тескову, Саломею Андроникову, Р. Ломоносову... Кроме обычного общения, ее связывали бесчисленные эпистолярные узы с множеством корреспондентов, причем многие ее письма — литература высшего ранга: в них отчетливо видно, как то здесь, то там, назревает поэзия. Ее огромное эпистолярное наследие — это тоже «проза поэта».

С другой стороны, в блистательном кругу современников она всегда одна, одиночество — постоянная тема ее поэзии. Духовное одиночество, голод по человеческим душам она испытывала всегда и всюду — при царе и при большевиках, в Москве и в Париже, среди своих и среди чужих. Она не осознавала себя представительницей интеллигенции или богемы. Эту оторванность ощущали и другие. «Не люблю интеллигенции, не причисляю себя к ней <...> Люблю дворянство и народ, цветение и корни», — признавалась она в письме к Пастернаку[7]. Она не принимала середины — буржуазности, мещанства. Так и осталась на всю жизнь романтическим певцом внесословного благородства, избранничества, аристократизма духа. Она всегда стремилась встать на сторону побежденных, обреченных, поверженных, в любых обстоятельствах была в оппозиции к силе и власти.

Но в духовном смысле связи с русским миром для нее были родовыми: кровными и прочными. Она настоящий «всечеловек» для своей эпохи: в ней уживаются все классы, все сословия, разные культуры. «Обеим бабкам я вышла внучка: / чернорабочий и белоручка!» (стих. «У первой бабки четыре сына...», январь 1920) — писала она о двух слившихся в ней родословных линиях.

Дочь основателя Музея изящных искусств профессора Ивана Владимировича Цветаева, вышедшего из семьи сельского священника, и аристократки из обрусевших немцев Марии Александровны Мейн, для которой главным делом жизни была музыка, Цветаева росла в атмосфере культа искусства и духовного труда. Освоение сокровищ музыкальной культуры, русской и европейской литературы и истории, составляло главное содержание ее воспитания. Она вспоминала в очерке «Мать и музыка»: «О, как мать торопилась, <...> точно знала, что не успеет <...> Чтобы сразу накормить — на всю жизнь! Как с первой до последней минуты давала, — и даже давила! <...> — впечатление на впечатление и воспоминание на воспоминание — как в уже не вмещающий сундук. <...> Как уплотняла нас невидимостями и невесомостями, этим навсегда вытесняя из нас всю весомость и видимость <...> После такой матери мне оставалось только одно: стать поэтом. Чтобы избыть ее дар — мне...»[8].

Воспитывалась Цветаева в традициях бытового аскетизма: как нечто чуждое и недоступное описывает она обычно роскошь дамских нарядов, украшения и ароматы, составляющие прелесть и загадку женственности. В автобиографической анкете она писала: «Слитое влияние отца и матери — спартанство. Два лейтмотива в одном доме: Музыка и Музей. Воздух дома не буржуазный, не интеллигентский — рыцарский. Жизнь на высокий лад»[9]. Из семьи вынесено ею преклонение перед аристократизмом — не сословным, а духовным. На благородстве и самопожертвовании строят-

ся отношения ее родителей. М.А. Мейн могла бы стать известной пианисткой, но все богатства своей натуры она посвятила воспитанию двух дочерей и троих приемных детей — детей мужа от первого брака. Мать не могла забыть убитого на войне жениха, отец поддерживал в доме культ умершей любимой жены. Грусть по невозвратным утратам странным образом соединила этих двух людей. С восхищением пишет Цветаева о своем дедушке, отце ее матери, остзейском немце, который, потеряв жену, больше не женился, чтобы не стыдно было смотреть в глаза дочери. На этих примерах аскетического отказа от личных стремлений складывались ее убеждения, подход к людям, мерки человеческих качеств.

Но вместе с тем эти высокие примеры убедили юную Цветаеву в том, что в этом мире надо сражаться за свои ценности и утверждать их в постоянной борьбе с обыденностью и непониманием окружающих. Девизом ее жизни и творчества навсегда стал мятеж («Я мятежница лбом и чревом»), одинокое противостояние *миру сему*: будь то мир мещанства, буржуазности или любой другой формы коллективного «всемства».

Ее миром с самых ранних лет стал мир всемирной культуры: поэзии, литературы, музыки, театра, истории и живописи. Здесь к месту вспомнить, что дедом ее сводных сестер и брата был известнейший историк, автор гимназического учебника по истории Д.И. Иловайский. В юные годы ей особенно близок немецкий романтизм: Гёте, Гейне, Гёльдерлин, Шиллер. Не менее привлекает ее романтизм французский и английский. В европейской средневековой и романтической культуре открыла она для себя рыцарский кодекс чести. «Выдуманные» романтические страсти, условности благородного поведения, рыцарская преданность идеалу — для нее реальны, и являются объектом благоговейного почитания.

В русской литературе Цветаевой ближе всего Пушкин: у нее всегда был *свой Пушкин*, которому она в зрелые годы посвятила эссе с характерным названием «Мой Пушкин». В Пушкине ее равным образом притягивали и поэзия, и проза, и вся его жизнь, и все детали черновой работы... Она всегда жила Пушкиным. Достоевский, напротив, не входил в круг близких авторов, без него она, по ее словам, «как-то смогла прожить». Тем не менее, бессознательно она связана и с его миром. В ней иногда проглядывает «подпольный человек» — бунтующий герой, восстающий против созданного людьми мира, преступающий законы, чтобы испытать себя, а также испытать на прочность сами эти законы.

С Достоевским в ее творчестве связаны строки о «возвращении Богу билета». Возвращение билета — известный образ из романа «Братья Карамазовы». Иван Карамазов отказывается от билета в будущую мировую гармонию: он не верит, что гармония возможна, потому что прекрасное будущее будет неизбежно включать в себя страдания невинных детей, которые, с его точки зрения, попущены Богом. Цветаевой это близко: она тоже не может принять порядки этого мира, его войны, безумную гонку военной техники, утилитарное отношение к человеку — весь мир буржуазной цивилизации с его ценностями возмущает ее. Неприятие существующего мира, свойственное всем романтикам, — важная часть мироощуще-

ния Цветаевой, этот мотив проходит через все ее творчество, дневники, переписку.

В 1910 г. Цветаева самостоятельно, без чьей-либо помощи издала свою первую книгу стихов под названием «Вечерний альбом». Два года спустя вышла вторая — «Волшебный фонарь», близкая по духу к первой. А в 1913 г. было издано избранное из этих сборников — «Из двух книг». Выход один за другим первых сборников юной Цветаевой был событием не только для нее: до публикации книги она не выступала в периодике, и первые книги открыли читателям необычного, ни на кого не похожего поэта. Цветаеву заметил Максимилиан Волошин, который дал рецензию на ее сборник и даже упомянул его в своих стихах («Ах, какая веет благодать / Со страниц "Вечернего альбома" / (Почему "альбом", а не "тетрадь"?»).

В стихах Цветаевой на темы детства Волошин расслышал подлинный талант. Действительно, детская тема нередко звучит у нее как стилизация зрелого мастера под «детскую» поэзию. Первые сборники Цветаевой автобиографичны и дневниковы по содержанию, поэт еще почти ребенок, и однако это уже вполне зрелая поэзия: в ней есть самосознание, чувство сюжета, ощущение литературности изображаемого, настоящая отстраненность художника. Цветаева и сама заявляла: «Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен». Этими стихами она стремилась, по ее словам, «закрепить» «каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох». В стихах отражены мельчайшие события повседневной жизни семьи, а также и события биографически существенные: поздки в Германию, в Париж, в Тарусу.

Герои юношеской поэзии Цветаевой — она сама и другие дети, сестры, братья, подруги, мама и папа, тети и дяди, сказочные рыцари и принцессы, птички и овечки, изображенные над детской кроватью. Сны, реальность, поэзия — нераздельны. В стихах нарисованы чудесные бытовые сценки, в которых проявляется характер детей и взрослых, их столкновения, непонимание, упрямство. С тонким психологизмом изображена романтическая детская любовь. Описаны в том же романтическом ключе первые встречи со смертью. Во всей этой поэзии первозданная чистота и прелесть детского мира с его снами и фантазиями, ангелами и феями сочетается с удивительным юмором. В стихах даются легкие и веселые шаржи на мятежную гимназистку, влюбленных мальчиков и девочек, назначающих свидания под дождем, на романтических школьников, которые, начитавшись Шиллера, заключают тайные рыцарские союзы. Но слышится в этой поэзии уже и сатира на нравоучительные наставления взрослых:

Я только девочка. Мой долг
До брачного венца
Не забывать, что всюду — волк
И помнить: я — овца.

(Сб. «Волшебный фонарь», февраль 1912, «Только девочка», б. д.).

В последующие годы стихи Цветаевой стали появляться в альманахах, сборниках и периодических изданиях. Стихотворения, созданные в 1913–1915 гг., составили книгу «Юношеские стихи», которую в те годы опубликовать не удалось. Здесь мы встречаем уже ставшие классическими произведения Цветаевой, позднее вошедшие в антологии и сборники избранного. Например, оказавшееся пророческим предсказание о судьбе ее поэзии:

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я — поэт,
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
Как искры из ракет,
<...>
Разбросанным в пыли по магазинам,
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.
(«Моим стихам, написанным так рано...», май 1913)

В лирике Цветаевой появляются новые темы и формы. Звучит интерес к мировым событиям, получает осмысление современная политика («Германии», 1 декабря 1914), с тревогой и покаянием осознается собственная судьба.

Стихи 1916 г. вошли в сборник «Версты», который был опубликован в Москве в 1922 г. А стихи 1917–1920 гг. составили сборник «Версты 2», вышедший годом раньше, в 1921 г. В сборнике «Версты» стихи по большей части объединяются в циклы, либо по тематике (например стихи о Москве), либо по их обращенности к определенному лицу (к Блоку, Ахматовой). В этом сборнике заметны некоторые общие стилистические черты: влияние фольклора и, одновременно, религиозной темы: появление образов святых, обращение к персонажам Библии. По всей видимости, на эту тональность настраивала тогдашняя московская жизнь, которая на глазах утрачивала православный уклад.

Книга «Версты 2» охватывает сложный и бурный исторический и биографический период жизни Цветаевой: 1917–1920 гг. В это время она борется за жизнь в пореволюционной Москве, пытается встретиться с мужем, ушедшим на фронт с Белой армией. Апокалиптические события истории и личной судьбы в полной мере нашли отражение в этом сборнике. Однако Цветаева не считала эту книгу удавшейся и в эмиграции не делала попытки ее переиздать.

Творчество М.И. Цветаевой 1920–1930-х гг. по «случайности земной судьбы» связано с русским зарубежьем, но по существу ее таланта оно так же мало принадлежит эмиграции, как и советской России. О ее расхождении с эмиграцией существует много свидетельств. По воспоминаниям Ю. Терапиано, «Марина Цветаева в эмиграции пришлась не ко двору»: там в тот момент было «стремление к ясности и простоте», там отвергалась

всякая «левизна» и «заумность»[10]. Не приветствовалась «левизна» потому, что ассоциировалась с «советскостью», с большевизмом политическим. Пожалуй, только один критик в эмиграции понял природу ее «левизны», которая, по существу, является проявлением романтического одиночества, отчуждения от обыденности, бунтарства и мятежности.

Д.П. Святополк-Мирский писал в 1926 г.: «Сначала ее приняли в эмиграции с энтузиазмом, так как в революционные годы в Москве она выступила открытым противником большевиков. Но энтузиазм вскоре увял по двум причинам. Во-первых, хотя она и противница коммунизма, но ее поэзию вдохновляет мятежный, революционный дух, который совершенно не совпадает по тональности с настроем эмиграции. Во-вторых, вместо того, чтобы бесконечно повторять в поэзии то, что уже принесло ей славу, она идет по пути создания новой конструктивистской техники. В ее положении другие поэты стали бы пользоваться уже имеющимся багажом, но она начинает все сначала, все время ищет нового, учится, преодолевает собственные границы. <...> В русской поэзии она — поэт новой эры. Этот факт делает ее неприемлемой для большинства печатных органов эмиграции, за исключением “Воли России”. В то же время она не может публиковаться в России. Таким образом, русский читатель лишен возможности читать одного из своих величайших поэтов»[11].

В России она тоже была не ко двору, несмотря на то, что новые течения и искания в российской поэзии были ей так близки по духу: она была одним из вождей революции в слове, в стиле и ритме. И тем не менее, она не была «советским» поэтом, и в этом смысле «новатором» (не переносила, по ее признанию, даже этого слова), не примыкала ни к какому движению или направлению в советском литературном процессе.

В зарубежье, пытаясь осмыслить свой отъезд из России, она пришла к выводу, что эмиграция для нее — не столько внешнее событие, сколько обычное внутреннее состояние. Оставшись на родине, она оказалась бы в эмиграции внутренней. Знаменательно ее обобщение: «Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. <...> Эмигрант из Бессмертья в время, невозвращенец в свое небо». «Перед той эмиграцией — что — наша!»[12]. На эту тему она много размышляла и в прозе и в стихах, приходя к одному и тому же выводу: в этом мире у поэта нет родины, есть только тоска по ней.

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой
Быть, по каким камням домой
Брести с кошелкою базарной...
<...>
Где не ужиться (и не тщусь!)
Где унижаться — мне едино.
<...>

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает — особенно — рябина...
(«Тоска по родине! Давно...», 3 мая 1934)

Когда Россия раскололась, Цветаева мучительно пыталась определить, *с кем* она. И получалось, что ни с кем — и в то же время со всеми. «Одна из всех — за всех — противу всех!» («Роландов рог») — так она определила свои отношения с белыми и красными, с дворянством и с народом, с миром уходящей и грядущей России. И в поэтической, и в жизненной биографии Цветаевой отчетливо видно, что она всегда либо противостоит общему движению или движется, вопреки общему стоянию. Ее стихией было одинокое противостояние всем и всему.

Как истинного романтика метафизической складки ее не устраивают даже законы природы, отношения духа и плоти, не говоря уже о законах и правилах, установленных людьми. Но при всей своей мятежности, она отличалась упрямым консерватизмом в отношении рыцарского кодекса чести, кодекса благородного поведения. Она была готова «жизнь положить за други своя», бороться за свои идеалы, за своих богов — и готова была восстать в своем поэтическом одиночестве против наступающего мира коллективной идеологии.

Двух станов не боец, а — если гость случайный —
То гость — как в глотке кость, гость —
как в подметке гвоздь.
<...>
Двух станов не боец: судья — истец — заложник —
Двух — противубоец! Дух — противубоец.
(«Двух станов не боец...», 25 октября 1935)

Умом и сердцем она против всего установившегося, общепринятого. Если в юности в царской России она была восторженной поклонницей Наполеона, то в апреле 1917 г. она воспринимает падение российской монархии как катастрофу. В красной Москве она открыто воспевает «белую стаю», а в белой эмиграции с грустью вспоминает, как жадно слушали ее стихи молодые красноармейцы. В ней был дух противоречия, *фронды*, но он проявлялся с определенной логикой: ее всегда влекло на сторону побежденных, отверженных, изгнанных, страдающих.

В момент, когда монархии грозит гибель, к ней приходит сознание, что была своя правда и в монархии. Она видит, что на смену иерархичности сословного общества грядет принцип всеобщего равенства, уравнивания «лучших с худшими». Монархия в этой ситуации для нее — символ дворянской России, создавшей великую культуру. И вот эта Россия на глазах уходит в историю, погружается, как град Китеж, на дно. 2 апреля 1917 г., Цветаева обращается к русскому царю:

Пал без славы
Орел двуглавый.
— Царь! — Вы были неправы.
Помянет потомство
Еще не раз —
Византийское вероломство
Ваших ясных глаз.
(«Царю — на Пасху», 2 апреля 1917 года,
первый день Пасхи)

В стихах, написанных 7 мая 1918 г., она возвращается к теме «Россия и царь» и выражает надежду на возвращение истории на круги своя:

Царь опять на престол взойдет —
Это свято, как кровь и пот.

В это время царской семье оставалось жить меньше трех месяцев. Услышав от уличных продавцов газет о расстреле царской семьи, она испытала потрясение, оставившее глубокий след в ее творчестве. В мемуарной прозе Цветаевой можно найти не просто сочувственные, но благоговейные воспоминания о царе и его семье: в таких тонах написано эссе «Музей Александра III», в котором она вспоминает о встрече с царской семьей в 1912 г. при открытии Музея изящных искусств — детища своего отца. В эмиграции она написала поэму о царской семье.

В поэзии Цветаевой революционных лет центральное место занимает тема Белого движения. «За 1917–1922 гг. у меня получилась целая книга»[13], — писала она о привезенном в эмиграцию сборнике «Лебединый стан». В марте 1918 г. был создан цикл из трех стихотворений под общим названием «Дон», с той же характерной символикой «белой стаи». Образы этого цикла позднее не раз повторятся в ее поэзии, прозе, дневниках и письмах.

Белая гвардия, путь твой высок:
Черному дулу — грудь и висок.
Божие да белое твое дело:
Белое тело твое — в песок.
Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением тает, тает...
Старого мира — последний сон:
Молодость — доблесть — Вандея — Дон.
(Цикл «Дон», 1. «Белая гвардия, путь твой
высок...», 11 марта 1918)

Белая стая для нее символ духовного благородства, нравственной чистоты, высоких идеалов, национальных святынь. Она отстаивала в культуре

дворянства идеалы, значимые в любую эпоху и для любого народа. Стихи о белой гвардии она читала на поэтических вечерах перед красноармейской аудиторией — и молодые солдаты принимали эти стихи как *свои*, просили из зала прочесть «про красного офицера». И она читала:

И так мое сердце над Рэсэфэсэром
Скрежещет — корми-не корми! —
Как будто сама я была офицером
В октябрьские смертные дни.
(«Есть в стане моем офицерская прямость...»,
сентябрь, 1920)

«Современность (в русском случае — революционность) вещи не только не в содержании, но иногда вопреки содержанию, — точно насмех ему», — напишет она в эмиграции. «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: их звучание»[14]. Но дело было, конечно, не только в звучании, а в главном движущем импульсе ее поэзии этого цикла — в романтической преданности идеалам, готовности жертвовать за них жизнью.

Позже, в эмиграции она с разочарованием убедится в том, что белые офицеры, которым эти стихи были предназначены, их не приняли. «Знаю это по чувству веселия и доверия, с которым я их читала там: врагам бросала как в родное, и по чувству (робости и неуместности), с которым читаю их здесь...»[15] И еще позднее, написав по воспоминаниям белогвардейцев поэму «Перекоп» о последних походах марковцев, корниловцев и врангелевцев, она подумает о том, что истинными слушателями и этой вещи тоже могли бы стать красные курсанты. Она верила, что до них эта поэма когда-нибудь дойдет: «Если бы между поэтом и народом не стояло политиков!»[16]

К белому делу привязывали ее и семейные узы. Цветаева вышла замуж девятнадцати лет за восемнадцатилетнего Сергея Яковлевича Эфрона. В зрелые годы она ясно сознавала, что этот ранний брак был «ударом на всю жизнь». Семейная жизнь оказалась сложной для обеих сторон, однако Марина Ивановна упрямо сохраняла преданность раз сделанному выбору, пронеся ее через все исторические катастрофы, через все географические границы и даже через многие страстные увлечения. Когда началась революция, Эфрон ушел в добровольческую армию. Цветаева с двумя дочерьми осталась в разрушенной революцией Москве.

Первые годы при советской власти прошли для нее в поисках еды и заработка, в страхе за жизнь дочерей и за судьбу мужа. Осенью 1917 г. Цветаева металась в поездах между Москвой и Феодосией, пытаясь встретиться с Эфроном. Единственная и последняя перед долгой разлукой встреча состоялась в Коктебеле, в доме их общего друга Волошина. В очерках «Октябрь в вагоне», «Вольный проезд» и «Мои службы», опубликованных в эмиграции, она описывает свою жизнь в поездах южного направления, погоню за мороженой картошкой и слежавшейся мукой. Одна из «незыблемых радостей» в ее жизни, как она определит это в эмиграции: «про-

снуться не в Москве 19-го года»[17]. Жизнь и быт человека, загнанного в положение голодного животного, — казалось бы, такой предмет обрекает прозу на мрачные тона. Но в очерках Цветаевой звучит не злость, а ирония, чаще снисходительная, чем злая, дневники передают остроту ощущения жизни, молодости и надежды, что в этом апокалиптическом хаосе зарождается что-то новое.

Цветаеву захватывала жизнь, в которой были сломаны все привычные сословные перегородки, ей были интересны люди «не ее круга», их речь, характеры, жизненные ценности. Она внимательно вглядывается в них, набрасывает выразительные портреты. Простые люди, которых волей судьбы прибило к большевикам, и даже подонки, чей бунт против «классовой несправедливости» выражался в банальном хулиганстве, — вызывают у нее не возмущение, не ропот, но сожаление и сочувствие: ведь они «не ведают, что творят». Она не испытывает ненависти ни к восставшему народу, ни даже к его вожакам. Мятежный народ для нее — жертва ложной идеи. Революция осознается ею как очередной «русский бунт, бессмысленный и беспощадный». В первую годовщину Октября она просит за народ власть земную и власть небесную:

Царь и Бог! Для ради празднику —
Отпустите Стеньку Разина.

(«Царь и Бог! Простите малым...», 1-я годовщина
Октября. <25 октября 1918>)

Про большевиков она писала: «Не их (коммунистов) я ненавижу, а коммунизм»[18]. Ее восприятие происходящего и отношение к воюющим людям определяет с молоком матери впитанная истина любви как единственно возможного отношения к человеку. Она верила, что созидательна в жизни только любовь, ненависть — лишь «временный провал любви».

Способность жертвовать покоем и жизнью ради идеи вызывает ее уважение к врагу. Она готова отнестись с уважением к чуждым ей коммунистическим идеалам. Но в большевизме, в его «плодах» она не находит служения высокой идее, видит много цинизма, лжи и лицемерия. В декабре 1917 г. она пишет цикл из трех стихотворений под общим заголовком «Москве», в котором древняя столица предстает святотатственно разгромленной: «Не в первый раз в твоих соборах — стойла».

Движение масс, вызванное революцией, Цветаева сравнивает в стихах с монголо-татарским нашествием, большевистскую власть представляет как новую волну азиатского завоевания. Только теперь — подчеркивает она — свои святыни начал осквернять сам народ. Варварство явилось изнутри, из гущи народной, созрело внутри самой России. Метафора варварского завоевания пронизывает цикл «Ханский полон» (1921—1922), символика которого показывает, что Цветаевой была близка тема «скифства», рожденного в поэтической среде Серебряного века. Очевидно, однако, и то, что «панмонголизм» скифства ей чужд. Победу азиатского начала она считает губи-

тельной для культуры России. И для себя видит только один выход: бегство.

Ханский полон
Во сласть изведав,
Бью крылом
Богу побегов.
<...>
Камнем — мне Хан,
Ямой — Москва.
К ангелам в стан,
Скатерть-верста!

Третье стихотворение цикла заканчивается возгласом отчаяния:

Раскосая гнусь,
Воровская ладонь...
— Эх, Родина-Русь,
Нераскаянный конь!

Как и многим, ей хотелось, чтобы все происходящее оказалось тяжелым сном и чтобы история вернулась на круги своя.

Дерзновенное слово: товарищ
Сменит прежняя быль: голубок.
<...>
Побратавшись да левая с правою,
Встанет всем Тамерланам на грусть!
В струпьях, в язвах, в проказе — оправдана,
Ибо есть и останется — Русь.
(«Как закон голубиный вымарывая...», 13 марта 1921)

Цветаева рано начала ощущать трагизм и безнадежность Белого движения. Уже в июле 1918 г. она предчувствовала конец:

— Где Лебеди? — А лебеди ушли.
— А вороны? — А вороны — остались.
(«Памяти Беранже», 6 июля 1918)

Цикл из трех стихотворений «Плач Ярославны» (5 января 1921) посвящен трагическому исходу Белой армии из России. К разбитой армии обращено и другое стихотворение, без названия, написанное несколько дней спустя:

С Новым Годом, Лебединый стан!
Славные обломки!

С Новым Годом — по чужим местам —
Воины с котомкой!
(«С Новым Годом, Лебединый стан!..», 31 декабря 1920
<13 января 1921>)

Прощание с лебединой стаей, похороны людей и надежд — это трагедия, катастрофа, однако общий тон стихов этого времени не назовешь трагическим. Цветаева как будто готова признать, что во всем происходящем болезненно зреет обновление жизни, и она не отвергает эту рождающуюся в муках Россию:

С Новым Годом, молодая Русь
За морем за синим!

Революция осознается как обновление и в стихотворении «Большевик» (31 января 1921).

После поражения белых Эфрон покинул Россию и вместе с остатками армии прошел весь южный путь эмигрантского бегства в Европу. В мае 1922 г. Цветаева с дочерью Ариадной уехала из России в надежде найти Эфрона. Помогал ей в этом Илья Эренбург, находившийся в Берлине. 15 мая через Ригу она добралась до Берлина, где и сделала свою первую остановку.

Она уехала из России как автор прославившей ее юношеской лирики, готового к печати сборника «Ремесло» и неопубликованного цикла стихов «Лебединая стая». Кроме того, она увезла с собой из России несколько тетрадей дневниковой прозы, которая стала для нее неиссякаемым источником творчества в эмиграции. Короткое пребывание в Берлине оказалось чрезвычайно продуктивным: здесь были подготовлены к изданию и постепенно опубликованы ее книга «Разлука» (1922), включившая символическую поэму о творчестве «На красном коне» (вдохновленную общением с Е.Л. Ланном, но посвященную Ахматовой), «Стихи к Блоку» (1922), сборники «Ремесло» (1923) и «Психея. Романтика» (1923).

«Ремесло» — один из важнейших стихотворных сборников Цветаевой — включил произведения, написанные в Москве между апрелем 1921 и апрелем 1922 г., в год голода и красного террора. На сборнике стояло посвящение современникам, среди них: Ахматовой, Маяковскому, Эренбургу. Открывает книгу цикл «Ученик», посвященный С.М. Волконскому. Другие стихи сборника посвящены С. Эфрону, А. Ахматовой, М. Кузмину, В. Маяковскому, И. Эренбургу, А. Вишняку, Т. Скрябиной и другим. Цикл стихов «Марина» вводит читателя в историческую атмосферу русского смутного времени, звучит перекличка времен. Сборник наполнен литературными аллюзиями, связанными с античными и библейскими образами, но история — это лишь способ задуматься о современности.

Сборник «Психея. Романтика» Цветаева подготовила в Москве в 1921 г. В него вошли стихи к дочери, цикл «Бессонница», «Муза», «Свете тихий», в сокращенном виде и без посвящения Ахматовой поэма «На красном коне»

(см. сб. «Разлука»), цикл «Ученик» (см. сб. «Ремесло»), а также стихи посвященные ее театральным друзьям: Ю.А. Завадскому и П.Г. Антокольскому.

Создавались все эти книги в условиях московского революционного быта, но фактом литературы стали в русском Берлине, где в тот момент процветало русское книгоиздание, кипела литературная жизнь и еще не ощущалась грань между эмигрантами и гражданами советской России.

Два с половиной месяца, проведенные Цветаевой в Берлине, были предельно наполнены для нее событиями: она вращалась в кипевших жизнью литературных и художественных кругах. Вовлеченная в круговорот этой жизни, Цветаева выступила с открытым письмом к А.Н. Толстому, осуждая его за публикацию частного письма Корнея Чуковского (эта публикация могла навредить автору). Она встречалась с Андреем Белым, с которым была знакома по Коктебелю, общалась с Маяковским, Романом Гулем, критиками и издателями русского Берлина. Духовное сближение с Андреем Белым дало импульс для написания в более поздние годы проникновенного мемуарного портрета «Пленный дух»; в нем выразительно передана также атмосфера русского Берлина.

В эмиграции начался новый период ее творчества, определенный названием одного из ее важнейших сборников: «После России: стихи 1922–1925 гг.». Сборник этот, первоначально называвшийся «Умыслы», вышел только в 1928 г. и оказался последним поэтическим сборником, вышедшим при жизни поэта. В нем нашла отражение жизнь Цветаевой в Германии и Чехии. Цветаева осмысливает здесь события европейской истории и размышляет о своей судьбе как поэта и человека. Для сборника характерны экзистенциальные мотивы: чувство одиночества, брошенности в мире, непостижимости судьбы и невозможности ей противостоять. Философские мотивы поэзии раскрываются в сборнике через античную и библейскую тематику.

Долгожданная встреча с Эфроном в Берлине принесла обоим разочарование: Цветаева в этот момент была увлечена молодым редактором берлинского издательства «Геликон» А.Г. Вишняком. Увлечение вызвало поток лирики: за июнь-июль она написала около тридцати стихотворений и более десятка писем, ему адресованных. Письма остались без ответа, что глубоко задело Цветаеву. Однако именно это обстоятельство — отсутствие ответов — позволило ей позднее, в 1933 г., переработать письма в эпистолярный роман под названием «Флорентийские ночи».

Лирика цикла «Земные приметы» (июнь 1922), посвященного Вишняку, сосредоточена на борьбе двух начал: земной страсти и стремления духа вырваться из оков тела. На этом противопоставлении основывается ее разделение любви на земную и мистическую: любовь к Венере (Еве, Елене) и любовь к Психее. Лирическая героиня Цветаевой, предельно приближенная к ней самой, ощущает себя духом и ищет в любви единения душ. Однако она осознает, что в реальной земной страсти единство душ не достигается, как раз наоборот, в совместном сосуществовании, в семье, в быту углубляется пропасть отчуждения. Этой теме посвящено и стихотворение «Берегись» (8 августа 1922 г.):

Но тесна вдвоем даже радость утр,
Ибо странник — Дух
И идет один.
Никаких земель не открыть вдвоем...

Эта же тема раскрывается в одном из писем к двадцатилетнему критику А.В. Бахраху[19]. Прочитав его отзывы о своей поэзии, Цветаева почувствовала, что встретила человеческое понимание и способность оценить ее поэзию: «Вы берете то среднее, что и составляет сущность поэта: некую преображенную правду дней»[20]. Чувство родства, восхищение проницательностью и талантом критика вдохновляет ее на создание летом 1923 г. стихотворений «Раковина» (31 июля), «Письмо» (11 августа), «Минута» (12 августа), «Наука Фомы» (24 августа). Однако и это стремление к общению душ остается без ответа.

В это же время завязывается важнейшая ее эпистолярная дружба, в которой наконец обретается так долго и мучительно искавшееся чувство духовного родства и ощущение высшего равенства дарований. В конце июня 1922 г. она получила письмо от Бориса Пастернака. Он прочел ее сборник «Версты», вышедший в 1921 г., и выражал отчаянное сожаление, что им не пришлось встретиться в Москве. Вместе с письмом Пастернак отправил Цветаевой свою книгу «Сестра моя жизнь». Между двумя поэтами началась длительная переписка, продолжавшаяся до 1936 г. Эта заочная дружба-любовь стала для Цветаевой серьезной психологической опорой в жизни, хотя в то же время и породила некоторые иллюзии. На книгу «Сестра моя жизнь» Цветаева написала рецензию, которая переросла в статью «Световой ливень» — о поэзии Пастернака и о поэтическом творчестве вообще. С момента заочной поэтической встречи Цветаева всегда оставалась любимым поэтом Пастернака.

Что касается реальных встреч двух поэтов, то в 1935 г. они виделись в Париже, а после возвращения Цветаевой в Россию встретились в Москве. Но эти встречи только разрушили поэтические иллюзии Цветаевой: Пастернак жил своей жизнью, своей любовной драмой, в которой ей явно не было места. Та встреча в пространстве любви, которую Цветаева предчувствовала в поэзии и в письмах, так и не состоялась.

В 1926 г. важным событием ее жизни стала переписка с Рильке. Поэтическая дружба соединяла этих трех романтиков XX века, и их переписка является уникальным литературным памятником эпохи. Вообще письма Цветаевой, еще не полностью опубликованные, составляют несколько томов в ее литературном наследии. Ее переписка с А. Тесковой, Л. Шестовым, Д. Шаховским, П. Сувчинским, В. Буниной, С. Андрониковой-Гальперн, Р. Ломоносовой, А. Бахрахом, А. Вишняком, А. Штейгером и множеством других адресатов с известными и неизвестными именами по праву заняла место не только в ряду эпистолярных источников, но и рядом с художественными мемуарами и романами зарубежья.

Из Берлина Цветаева и Эфрон в 1922 г. переехали в Прагу, где он получил возможность учиться на философском факультете Карлова универ-

ситета, и ей также была предоставлена стипендия чешского правительства. В Чехии они оставались до конца октября 1925 г. В бытовом отношении жизнь была неустроена, но Цветаева много и продуктивно работала. В Чехии были написаны первые стихотворения нескольких циклов: «Сивилла» (5 августа 1922), «Деревья» (5 сентября), «Заводские» (23 сентября 1922), «Бог» (1 октября 1922).

В октябре 1922 г. Цветаева вернулась к начатой в Москве поэме-сказке «Молодец» и закончила ее за три месяца. Поэма была опубликована в пражском издательстве «Пламя» в 1925 г. с посвящением Борису Пастернаку. В основе сюжета «Молодца» — сказка из сборника Афанасьева о любви девушки к упырю, которому она приносит в жертву сначала мать, потом брата и, наконец, свою собственную жизнь. Но умершая девушка чудесным образом воскресает. Сказка расшифровывается как аллегория: любовь требует жертв, но в то же время совершает чудо воскрешения. Создавая поэму, Цветаева стремится освободиться от своих оставшихся без ответа романтических увлечений. В письме к Пастернаку она советует и ему взяться за большую вещь — чтобы «протратиться до нитки».

На поэму «Молодец» в парижской газете «Последние новости» (11 июня 1925) откликнулся Владислав Ходасевич статьей «Заметки о стихах», в которой он преподал урок поэтики не только читателям, но и критикам. В статье раскрыты цветаевские приемы переработки народной сказки, которые критик признал в высшей степени талантливыми. Он показал, что Цветаева пишет сказку языком лирической песни, стих которой усвоен ею, как никем из поэтов. В самой природе лирической песни, отметил он, заложена игра звуком и словом, в ней «слышны отголоски заговора, заклинания — веры в магическую силу слова; она всегда отчасти истерична — близка к переходу в плач или в смех; она отчасти заумна»[21]. То есть качества, которые было принято приписывать поэзии самой Цветаевой (истеричность, некоторая «заумь»), Ходасевич раскрыл как особенности ее литературного образца — народной лирики и заговора.

Ходасевич писал, что такую вещь, как «Молодец», невозможно создать «без больших знаний и верного чутья в области языка <...> Ее словарь и богат, и цветист, и обращается она с ним мастерски». Критик проницательно указал причины, по которым современники не понимали и не принимали Цветаеву: «Разнообразие, порой редкостность ее словаря таковы, что при забвении русского языка, которое ныне обще и эмиграции, и советской России, можно, пожалуй, опасаться, как бы иные места в ее сказке не оказались для некоторых непонятными и там, и здесь»[22].

Опасение оказалось не напрасным. Богатство словаря и разнообразие стилистических средств, свобода владения словообразованием (всегда в границах законов языка) оказались одним из самых больших камней преткновения как для читателей, так и для критиков. Цветаевой были доступны исторические глубины языка и разные его стилистические пласты, она как блестящий филолог знала просторечие и фольклор, язык летописей и эпоса, изысканный литературный язык XVIII века, мощный язык Державина

и Пушкина. Читателям, владевшим грамматическим и лексическим минимумом современного русского языка, ее эксперименты со словом казались словесной эквилибристикой, самовольным «издевательством» над языком. Необходимо было языковое чутье и вкус Пастернака и Ходасевича, чтобы распознать и оценить в ее поэтике благоговейное и смелое, истинно творческое, *пушкинское* отношение к языку. Критикам, упрекавшим Цветаеву в подражательности, Ходасевич напоминал о необходимости и неизбежности ученичества в поэзии, как и во всяком искусстве. Он подчеркивал, что «подо всеми влияниями на известной глубине всегда слышался собственный голос Цветаевой»[23].

Симпатия друг к другу у Ходасевича и Цветаевой возникла не сразу. В письмах к Бахраху берлинского периода она отзывалась о нем иронически. Но позднее, осознав, что «нашего полку — убывает, что поколение — уходит», она пишет о нем в другой тональности: «Мы все-таки, с Ходасевичем <...> мы из одной семьи». Подобным же «мы» отметил и критик свое отношение к поэту. В мемуарном очерке «Младенчество (отрывки из автобиографии)» Ходасевич пишет: «Мы с Цветаевой, которая, впрочем, моложе меня, выйдя из символизма, ни к чему и ни к кому не пристали, остались навек одинокими, “дикими”»[24].

Появление в печати поэмы «Молодец» отметил и Святополк-Мирский: в 1926 г. он поместил о ней отзывы в «Современных записках» и в английском «Славянском обозрении»[25]. Высшую оценку критика заслужили созданные в Чехии поэмы Цветаевой о любви: «Поэма Горы» и «Поэма Конца». Эти поэмы в большей мере, чем другие ее произведения на этом этапе создали ей имя в эмиграции, принесли славу. Именно эти две вещи, а также поэма «Крысолов» и сборник «Ремесло» заставил Мирского изменить свой взгляд на Цветаеву.

Создание поэм было вызвано новым, и, возможно, самым большим увлечением в жизни Цветаевой, которое чуть было не разрушило ее семейную жизнь. Ее избранником на этот раз был Борис Родзевич, офицер и друг Эфрона. Роман начался осенью 1923 г. и продолжался несколько месяцев. Эфрон отдавал себе отчет в том, что любовные увлечения служили главной пищей для творчества Марины Ивановны, но страдал от неопределенности и унизительности собственного положения. В письме Волошину он дает проницательный анализ превращения чувств в поэзию: «Марина — человек страстей. <...> Отдаваться с головой своему урагану — для нее стало необходимостью, воздухом ее жизни. Кто является возбудителем ее урагана сейчас — неважно. Почти всегда <...> все строится на самообмане. Человек выдумывается, и ураган начался. <...> Сегодня отчаяние, завтра восторг, любовь, отдавание себя с головой — и через день снова отчаяние. И все это при зорком, холодном (пожалуй, даже вольтеровски-циничном) уме»[26].

Поэмы, как и вся любовная лирика Цветаевой, — выражают жажду абсолютной любви, как ее понимает романтизм всех веков и народов. Это требование полной самоотдачи, единственности любви, слияния духа и

тела, земли и неба. «Гора» — символ жизни поэта, вознесенного своим чувством над повседневностью и бытом, в пространство между небом и землей. Сознание неосуществимости такой любви в реальной жизни заставляет ее героиню рваться прочь из жизни, призывать смерть. Такое романтическое решение темы любви и смерти во времена, когда писала Цветаева, могло бы ощущаться как воспоминание о былом, нечто книжное, литературное, если бы не совершенно новые ритмы, лексика и стиль. Все, о чем она писала, было реальным, физически и духовно пережитым и было высказано только ей присущими словами и проникнуто ее интонациями. В обеих поэмах с предельной точностью передан реальный фон и время событий, а также узнаваемые черты прототипов героев поэмы: характеры самой Цветаевой и Родзевича.

Психологический реализм в сочетании с богатством символики стал высшим достижением Цветаевой в этих вещах. В символе горы раскрывается множество оттенков смысла, в том числе евангельские аллюзии. Как средствами психологического реализма, так и средствами символики ясно передана невозможность любовного счастья героев в реальной жизни, сознание греховности страсти, неразрешимости коллизии супружеского долга и любви:

Гора горевала о страшном грузе
Клятвы, которую поздно клясть.
Гора говорила, что стар тот узел
Гордиев — долг и страсть.
<...>
В час заведомый, в срок негаданный
Опознаете всей семьей
Непомерную и громадную
Гору заповеди седьмой!

Сюжетной основой «Поэмы конца» является момент расставания героев, но при этом в поэме гораздо объемнее и многообразнее, чем в предыдущей, передано эмоциональное состояние героини. Поэма построена как диалог героев, перемежающийся отступлениями разного жанра: здесь есть и лирика, и драма, и сатира на современность, и картины города и природы.

Поэма романтически возвышает ситуацию любовного разрыва, но при этом в ее герое проглядывает реальная личность: человек «без шестого чувства». Конфликт обыденного и поэтического мироощущений и в реальной жизни определил разрыв Цветаевой с Родзевичем. Он стремился наладить свой неустроенный эмигрантский быт. Она же писала ему о повседневной, обыденной жизни: «Это была чужая страна»[27]. Ненависть к быту поэтически выражена в стихотворении «Поезд» (октябрь 1923). Любовь усиливает ее переживание несовершенства человеческого тела, тела как тюрьмы духа («Древняя тщета течет по жилам...», октябрь 1923).

Вскоре после расставания с нею Родзевич женился «по расчету» на русской женщине, которая его давно любила. Цветаева подарила невесте свое

подвенечное платье. Две семьи стали «дружить домами». Своего рода месть Родзевичу выразилась только в стихах: «Как живется Вам с стотысячной — / Вам, познавшему Лилит!» («Попытка ревности», ноябрь 1924).

У нее осталась, вернее укрепилась, всегда жившая в ней «ненасытная исконная ненависть Психеи к Еве». Ей казалось, что «от Евы в ней нет ничего. А от Психеи — всё». Своим пониманием любви, соотношения в ней духовного и плотского начала она делилась с Пастернаком: «Я не понимаю плоти, как таковой, не признаю за ней никаких прав — особенно голоса, которого никогда не слышала»[28].

Отношения с Пастернаком, всегда устремленные к ожиданию встречи, были для нее близки к идеалу мистики любви. В начале их дружбы в черновой рукописи стихотворения «Двое» (1924) Цветаева оставила посвящение: «Моему брату в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении — Борису Пастернаку». В стихах одноименного цикла, созданного в июне—июле 1924 г., она видит его Ахиллесом, себя — амазонкой Пентесилеей, его — Зигфридом, себя — воинственной Брунгильдой:

Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились бы в мире сем.
<...>
Поздно и порознь — вот наш брак!
<...>
Не суждено, чтобы равный — с равным...

В Пастернаке она видит единственного, кто равносилен и «равносущ» ей «в мире, где всяк / Сгорблен и взмылен», где все — «плесень и плющ».

Реальное земное чувство давало ей кратковременный опыт слияния двух миров, сплавления тела и духа. Она пишет в одном из писем к Родзевичу: «Вы сделали надо мной чудо, я в первый раз ощутила единство неба и земли». Себя она характеризует в том же письме: «Не — женщина — дух!»[29]. В стихотворении «Жив, а не умер» (январь 1925) она высказывает ощущение замкнутости духа в теле: «В теле — как в трюме, / В себе — как в тюрьме».

Характерный для всех романтиков разрыв между миром поэзии и реальностью создавал почву для конфликта Цветаевой с ближайшим окружением, с мужем и детьми, друзьями, с критиками и редакторами. *Бытовое* отношение окружающих к ее жизни она воспринимала как оскорбление и пошлость. Все, что с ней происходило в реальности, преображалось и переосмысливалось ею в поэтический миф. Ощущая себя творцом мифа, она не признавала над собой действия законов обыденного мира.

В феврале 1925 г. у Цветаевой и Эфрона родился сын Георгий (в семье Мур). Существовали домыслы о том, что Мур был сыном Родзевича, но они давно отметены исследователями как несостоятельные. Чтобы содержать увеличившуюся семью, было решено ехать в Париж, где у Эфрона

намечалась издательская работа в группе евразийцев. Туда семья и отправилась в конце октября 1925 г. И началась для них, как и для большинства их соотечественников, скитальческая жизнь по чужим домам и меблированным комнатам. Безденежный, неустроенный эмигрантский быт для Марины Ивановны был настоящим испытанием.

Всю меня — с зеленью
Тех — дрём —
Тихо и медленно
Съел — дом.

Ту, что с созвездиями
Росла —
Просто заездили
Как осла.

Ту, что Дриадою
Лес — знал.
(«Всю меня — с зеленью...», июнь 1928)

М. Слониму запомнилось ее высказывание о себе: «Потусторонний дух, случайно попавший на эту чуждую, страшную землю»[30]. Р. Гуль отмечал, что Цветаева была «не как все» даже в среде литераторов: «Она была каким-то Божьим ребенком в мире людей. И этот мир ее своими углами резал и ранил»[31].

Живя в Париже, Цветаева продолжала публиковать свои новые вещи в пражской «Воле России». В этом журнале, где работал высоко ценивший ее критик Слоним, были опубликованы ее поэмы «Крысолов» (1925–1926), «Полотерская» (1925), «Поэма лестницы» (1926), цикл «Деревья» (1926), «Поэма воздуха» (1927), «Попытка комнаты» (1928), лирические стихи. В журнале публиковались и отзывы на ее вещи, в основном принадлежавшие Слониму.

«Крысолов» — обработка средневековой легенды, которую Цветаева наполнила новым символическим смыслом, характерным для романтической эстетики. Это поэма о значении поэзии и искусства в современной жизни. Цветаева разрабатывает в ней романтический мотив противостояния творческой личности и обывательского буржуазного быта. Символический Гаммельн — «славный город», в котором нет «ни души», но зато много упитанных тел, жирной еды и мягких перин. Душа — ненужный в быту предмет. Жизнь течет по уготованному руслу, даже сны жителям снятся в соответствии с их ремеслом и положением. Но вот и в этом городе изобилия возникает проблема: излишек снеди на складах вызвал появление крыс. Бродячий музыкант обещает жителям избавить их от этой напасти. Играя на дудочке, он выводит крыс из города и топит их в реке. Но, когда дело сделано и город очищен, неблагодарные гаммельнцы отказываются платить герою условленную плату. В отместку музыкант уводит из

города всех детей, которые также под звуки его флейты погружаются на дно реки. Как писала Цветаева в черновиках, Музыкант символизирует поэзию, крысы — земные заботы. Неблагодарные филистеры, не желающие платить дань искусству, теряют своих детей.

Святополк-Мирский писал о «Крысолове» в «Воле России» как о серьезной «политической и этической» сатире, опровергая общепринятое суждение об «аполитичности» Цветаевой[32]. Он утверждал, что публикация «Крысолова» обессмертит «Волю России» в истории русской литературы. Высокую оценку поэмы он повторил и в статье «Поэты и Россия», опубликованной в первом номере евразийского журнала «Версты». В этом журнале, который, кстати, получил название от цветаевского поэтического сборника 1916 г., публиковались и ее произведения. В своей программной статье Мирский рассматривал Цветаеву в одном ряду с Гумилевым, Маяковским и Пастернаком, отводя им всем ведущее место в русской поэзии[33].

В 1926 г. в лондонском журнале «The New Statesman» Мирский поместил специальную статью о Цветаевой, предварявшую ее приезд в Лондон, им же организованный[34]. В статье он дал историю ее творчества и разбор особенностей поэтики. Критик особо подчеркивал стремление Цветаевой вернуть русскому стиху его оригинальное звучание. Ее поэзия, особенно позднейшая, пишет Мирский, «это русский бунт против западного воздействия <...> Это первая удачная попытка (бессознательная) освободить русский язык от тирании греческого, латинского и французского синтаксиса. Такие попытки делались в прозе Ремизовым и Розановым, но на это никогда не решался ни один поэт»[35].

По приезде в Париж Цветаева была принята в русских литературных кругах как известный, состоявшийся поэт, хотя большая часть читателей и критиков знали и помнили ее по юношеской лирике. О ее приезде сообщалось в газетах, готовились вечера ее выступлений. Вечер в Союзе молодых поэтов и писателей, на котором она читала отрывки из «Лебединого стана», имел оглушительный успех. По свидетельствам современников, ни один поэт или писатель эмиграции не собирал столько слушателей, как Цветаева.

Успех устных чтений сослужил ей дурную службу: со временем у нее появились завистники и враги, началась травля в литературной периодике. Возглавляла стан ее противников влиятельная в литературных кругах Зинаида Гиппиус. К ней примкнул Иван Бунин, обвинявший сотрудников журнала «Версты», где она печаталась, в заигрывании с советской литературой[36].

Для консервативного крыла эмиграции Цветаева была «левой», как Маяковский или Есенин. Критикам и писателям резала слух предполагаемая «подражательность» ее поэзии, в ее манере слышалось нечто знакомое по опыту предреволюционного экспериментаторства со стихом. Для восприятия Цветаевой должно было пройти еще несколько десятилетий, чтобы был усвоен и улегся в сознании опыт авангардных течений в поэзии, опыт Хлебникова, Маяковского, Белого, Пастернака.

Не только «консервативные» писатели и критики правого крыла эмиграции не принимали Цветаеву. Максиму Горькому, который прочитал ее книги в 1927 г., талант Цветаевой тоже показался «крикливым, даже — истерическим». В письме к Пастернаку он отметил, что Цветаева «слабо знает русский язык и обращается с ним бесчеловечно, всячески искажая его»[37]. Трудно упрекнуть в «слабом знании русского языка» таких критиков, как Пастернак, Ходасевич, Андрей Белый, Д. Святополк-Мирский, Юрий Иваск. Их всех восхищало именно цветаевское владение словом, богатство стилистических средств, глубокое знание фольклорного языка и поэтики народного творчества.

В 1928 г. в Париже Цветаевой удалось издать сборник «После России: 1922—1925» — единственный стихотворный сборник парижских лет эмиграции. Книга с трудом раскупалась, несмотря на доброжелательные отзывы в печати видных критиков: Слонима («Дни», 17 июня), Ходасевича («Возрождение», 19 июня), Пильского («Сегодня»), Мирского («Евразия», «Slavische Rundschau»). Интересен отзыв Мирского о сборнике в письме к П.П. Сувчинскому: «Получил стихи Маринины. Перечитывал многое, был сильно взволнован — какой все-таки <...> поэт! <...> Эти годы, 1922—25, ее лучшие. Восходящая линия ее идет до Родзевича и Родзевичем обрывается»[38]. Слоним, оценивая сборник, отметил в стихах романтический максимализм, «постоянный «бег»», «порыв — от земного, и прорыв — в какую-то истинную реальность»[39].

Ходасевич в своей рецензии преподал современникам урок поэтики, раскрывая в стихах Цветаевой глубины языковой традиции и сущность ее творческого эксперимента. Он отвечал тем, кто утверждал, что ею владеет словесная стихия: «Поэтика современная <...> значительно ослабила узлы, сдерживавшие словесную стихию». От футуристов, через Пастернака, приняла она те новые права, которые дали поэзии такие слои словесной стихии, как «причитание, бормотание, лепетание, полубезумная, полубредовая запись лирического мгновения»[40]. Новая поэтическая эпоха значительно расширила эти права в творчестве сюрреалистов, дадаистов и других экспериментаторов.

Ходасевич, восхищенный цветаевской поэтикой, оговаривался, что поэт не должен заставлять читателя расшифровывать смысл своих произведений. Однако сам критик дал себе труд увидеть смысл за сложностями ее стиля, за ее «туманами». Ходасевич призывал и читателя почувствовать себя вознагражденным за труд чтения «открытием прекрасного». Но даже критикуя чрезмерную усложненность ее зрелой поэзии, он признавался: «Сквозь все несогласия с ее поэтикой и сквозь все досады — люблю Цветаеву»[41].

Были и другие мнения о сборнике «После России». Вейдле в рецензии, вышедшей в газете «Возрождение» под псевдонимом «Н. Дашкова», оценил стихи сборника как «бледный сколок с пастернаковского мастерства»[42]. Главный литературный оппонент Цветаевой в зарубежье Георгий Адамович критиковал ее новую книгу за качества, претившие большинству читателей и литераторов эмиграции: за «темноту стиля», отсутствие меры, «истеричность тона». Тем не менее, и начинается, и заканчивается эта рецен-

зия признанием истинного и редкого поэтического таланта Цветаевой. Критик, как никто другой, уловил основной импульс ее поэзии. Он писал, что ее стихи «излучают любовь и любовью пронизаны, они рвутся к миру и как бы пытаются заключить весь мир в объятия. Это — их главная прелесть. Стихи эти писаны от душевной щедрости, от сердечной расточительности <...> Можно действительно представить себе, что от стихов Цветаевой человек станет лучше, добрее, самоотверженнее, благороднее»[43].

Открытость Цветаевой, ее готовность любить — как друзей, так и врагов, — делала ее человеком необыкновенным в мире, давно признавшем, что евангельские требования невыполнимы. Среди современников мало кто был способен полностью принять ее — как поэта и человека, — тогда как она сама была готова понять, принять и оценить многих: и как людей, и как поэтов. Наряду с Ахматовой, Блоком, Волошиным, Пастернаком, Ремизовым, Розановым, восхищалась она Горьким и Маяковским; ее поэтический отклик на смерть Есенина показывает, какое большое место он занимал в ее поэтическом мире. И это только несколько имен. Она открывала поэтические стороны души даже у тех, кто поэтом не был, и своими письмами к ним, далеко не бытовыми, вводила их в мир поэзии. «Душевной вместимостью» объясняется и стилевое богатство ее поэзии: она считала важной для поэта чертой способность понимать чужое, умение примирить в себе несовместимое. Своему другу и ученику, молодому поэту Николаю Гронскому она писала: «...Сопоставления полезны, как некое испытание душевной вместимости <...> Ничего полезнее растяжения душевных жил, — только так душа и растет!»[44].

В поэзии Цветаевой второй половины 1920-х — первой половины 1930-х гг. отражены важнейшие культурные проблемы времени. Критика путей технической и коммерческой цивилизации, штампующей людей по примитивным моделям, расчеловечивание человека в мире стандартных вещей и массовой продукции, — характерна для романтического направления в творчестве властителей дум XX века, поэтов, философов, психологов. Тему враждебности цивилизации и культуры Цветаева разрабатывает в «Поэме лестницы» (1926), в стихотворениях «Ода пешему ходу» (1933), «Читатели газет» (1935), «Деревья» (1935) и других. Эти темы и ранее присутствовали в ее стихах, поэмах, прозе, письмах и дневниковых записях.

В «Поэме лестницы» общая лестница, объединяющая жильцов дешевых меблированных квартир в одну большую и враждующую семью, осмысливается как символ современной жизни. Человеческая масса спрессована в городе, где жизнь каждого человека подчинена задаче выживания. Люди оторваны от природы, помещены в искусственные условия. Жителей меблированных квартир объединяет только нищета. Дом, где они живут, для всех них чужой, он полон безликих и враждебных вещей. Общая лестница — это общий век и путь, иерархия этажей распределяет жильцов по «классам», а лестница принуждает их к насильственному общению. Лестница превращается в самостоятельное существо, наблюдающее за людьми и диктующее им правила поведения.

Поэтику Цветаевой нередко связывают с футуризмом. И для этого есть основания: ее сближает с футуристами ритм, структура стиха, отношение к слову. Однако разъединяет ее с ними гораздо большее: пропасть в мироощущении. Она — романтик, с благоговением вглядывающийся в прошлое, — не принимает современной цивилизации, не любит техники, машин, «авионов», скоростей, газет, спорта, всех видов массовости современной жизни. Пожалуй, только в «Поэме воздуха» (1927) звучит у нее характерно футуристическое восхищение машиной, заменившей человеку крылья и давшей ему возможность реально ощутить состояние полета. Но и здесь в большей мере звучит восхищение летающим человеком, а не машиной.

В стихотворении «Жизни с краю...» (1935) она обращается к людям мира скоростей:

Крылом — с ног сбивая,
Вы несетесь,
А опережаю —
Я?

«Я» здесь Поэт. Его рост, его полет — внутренний, вневременный — совершается в ином измерении. Тогда как мир цивилизации несется вперед в *этом* мире и *этом* веке, Поэт и поэзия всегда впереди и над временем, в ином мире, в *ином* эоне.

По большей части Цветаева (которую, кстати сказать, с детства укачивало во всех видах транспорта) верна романтической вражде с техникой: она убеждена, что человек создан для движения и свободного дыхания, он гораздо совершеннее любой машины. «Ода пешему ходу» (1933) противопоставляет пешеходов — людям в машинах, «ходячих» — «сидячим». Последние — разучились ходить и не могут испытывать пространство, землю, дорогу, природу своим собственным телом. Автомобиль оторвал человека от дарованной ему природы. Человек, привязанный к машине, — инвалид тела и духа:

В век турбин и динам
Только жить, что калекам!

Жизнью нового человека управляет автомобиль, символ современности, в которой власть захватывают вещи и автоматы. Однако машина, созданная, чтобы увеличивать возможности человека, часто подводит и предает его:

Где предел для резины —
Там простор для ноги.
Не хватает бензину?
Вздоху — хватит в груди!

Читатели газет — это метафора современного массового человека, людей толпы, поглощающих одну для всех информацию, общие мнения, суж-

дения, ценности, представления о жизни. Цветаева здесь предваряет образы антиутопических романов, предсказывает распространение типа людей, которых формирует и гипнотизирует массовая информация. Стихотворение «Читатели газет» открывается картиной, напоминающей наши дни:

Ползет подземный змей,
Ползет, везет людей.
И каждый — со своей
Газетой...

В стихотворении «Деревья» Цветаева наделяет парижскую растительность душой и чувствами: деревья шарахаются в ужасе от гвалта и свалки цивилизации, от тупости и бесстыдства людей. Деревья бросаются вон из города, а без них город Париж погибает.

На большом временнóм и географическом расстоянии у Цветаевой появились иллюзии, что в России европейский буржуазный век, век денег и машин, будет каким-то другим по духу. В парижские годы Цветаева пишет стихи, которые — по содержанию и тону — для эмиграции звучали как «советские», например «Стихи к сыну» (январь 1932):

Да не поклонимся словам!
Русь — прадедам, Россия — нам,
Вам — просветители пещер —
Призывное: СССР, —
Не менее во тьме небес
Призывное, чем: SOS.

Нас родина не позовет!
Езжай, мой сын, домой — вперед —
В свой край, в свой век, в свой час, — от нас
В Россию — вас, в Россию — масс,
В наш-час — страну! в сей-час — страну!
В на-Марс — страну! в без-нас — страну!

Она призывает своих детей и молодежь эмиграции перестать справлять поминки по стране, которую они не знают, и самим искать свое отечество, не оглядываясь на «ссоры» отцов. Она уверена, что народ примет их:

Из Медона — да на Кубань.
Наша ссора — не ваша ссора!
Дети! Сами творите брань
Дней своих.

Но вслед за детьми на родину странствует и ее душа:

Даль, прирожденная, как боль,
Настолько родина и столь
Рок, что повсюду, через всю
Даль — всю ее с собой несу!

Даль, отдалившая мне близь,
Даль, говорящая: «Вернись
Домой!»
(«Родина», 12 мая 1932)

Узнав о подвиге челюскинцев, Цветаева испытывает прилив патриотизма и от лица советских россиян обращается к Европе:

— «Европа, глядишь?
Так льды у нас колются!»

Стихи заканчиваются восторженным признанием:

Сегодня — смеюсь!
Сегодня — да здравствует

Советский Союз!
За вас каждым мускулом
Держусь — и горжусь:
Челюскинцы — русские!
(«Челюскинцы», 3 октября 1934)

Но совсем иным по тональности и духу является одно из лучших стихотворений этого времени на тему ностальгии — «Тоска по родине» (1934), приведенное выше. Там поэт снова над пространством и временем: и только какая-то едва уловимая тоска связывает его с земным отечеством.

Во время чехословацких событий осени 1938 — весны 1939 г. (в сентябре в результате Мюнхенского сговора Судетская область была отторгнута от Чехословакии, а в марте 1939 г. Германия оккупировала страну), Цветаева создает цикл «Стихи к Чехии» — гимн стране, которая подарила ей недолгое время относительного покоя и творческого вдохновения в годы эмиграции. Чехию, родину своего сына, она называет и своей родиной — родиной «всех, — кто без страны».

Что с тобою сталось,
Край мой, рай мой чешский?
(«Полон и просторен...», 12 ноября 1938)

Край всего свободнее
И щедрей всего.
Эти горы — родина
Сына моего.

Было то рождение
В мир — рожденьем в рай.
Бог, создав Богемию,
Молвил: «Славный край!..»
(«Горы – турам поприще!..», 12–19 ноября 1938)

Она всем своим сердцем с чешским народом, для которого нашла прекрасные слова:

Процветай народ, —
Твердый как скрижаль,
Жаркий, как гранат,
Чистый, как хрусталь.
(«Не умрешь, народ...», 21 мая 1939)

В стихах этого цикла Цветаева обращается и к немцам как к народу великой культуры, который поддался безумию, мании величия. Стоит напомнить, что с этим народом связывает ее и кровное, и духовное родство. Цветаева предсказывает Германии гибель за беззаконную «игру с европейской картой». Она обращается и к Испании, залитой кровью гражданской войны. Поэт отказывается жить в безумном мире надвигающегося на Европу фашизма и, перефразируя слова Ивана Карамазова, *возвращает Творцу билет.* Злоба и глупость, которой проникнута политика государств, вызывает у нее безысходное чувство.

О, черная гора,
Затмившая весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет.

Отказываюсь — быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь — жить.
С волками площадей

Отказываюсь — выть.
С акулами равнин
Отказываюсь плыть —
Вниз — по течению спин.

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещих глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.
(«О, слезы на глазах!..», 15 марта—
11 мая 1939)

Сборник «После России», как уже говорилось, был единственной книгой поэзии, которую Цветаевой удалось издать в парижские годы. Публиковать стихи было трудно по разным причинам. Редакторы парижских периодических изданий были далеки от литературы, и очень немногие могли оценить ее поэзию. На отношении к ней издателей сказалась ее ссора с критиками в начале 1930-х гг. Кроме того, за стихи мало платили. Этими причинами можно было бы объяснить преобладание прозы в эмигрантском периоде творчества Цветаевой. Но, думается, дело было не только в этом.

Цветаева давно обратилась к прозе — в своих дневниках и записных книжках, а кроме того в письмах, которые писала щедро и часто. Эта *сырая* основа уже сама по себе представляет художественный интерес, так как во всем, что она пишет, Цветаева проявляется как поэт.

Но проза дневниковая превращалась под ее пером и в художественную прозу. Сказалось общее устремление эмиграции к возрождению прошлого, сохранению образа ушедшей России в жанрах документальных, мемуарных, очерковых или стилизованных под эти традиционные и популярные на рубеже веков жанры. Документальная литература как живое свидетельство времени по своей значимости в зарубежье была одним из центральных жанров литературы.

Свои прозаические произведения Цветаева, избегая жанровых определений, так и называла: «проза», «моя проза». Условно можно определить ее прозаические вещи как воспоминания, литературные портреты, мемуарные повести о времени, близких людях и о себе, романы в письмах, дневниковые заметки, очерки из жизни, фрагменты в жанре розановских «Опавших листьев». В искусстве литературного портрета, в изысканном психологизме, мастерском изображении атмосферы времени — у Цветаевой, пожалуй, нет равных ни в литературе эмиграции, ни в советской литературе. Эти воспоминания до печати получали устную публикацию: с восторгом принимались аудиторией на слух в ее собственном чтении.

В зарубежье она привезла помимо стихов несколько толстых тетрадей дневников о жизни в большевистской России. В печати парижских лет начали появляться ее очерки — литературно обработанные дневниковые записи и воспоминания из первых лет революции: «Вольный проезд» (Современные записки. 1924. № 21), «Мои службы» (Современные записки. 1925. № 21), «Октябрь в вагоне» (Воля России. 1927. № 11–12). Публицистические очерки занимали в те годы одно из центральных мест в русской периодике. По своей тематике очерки Цветаевой соответствовали жанру мемуарной прозы для периодической печати. В 1930-х гг. проза начинает преобладать в ее творчестве, хотя она никогда не перестает писать стихи.

В Праге были опубликованы воспоминания о Константине Бальмонте[45], о праздновании его юбилея 14 мая 1920 г. в московском «Дворце Искусств». Одно из самых блистательных эссе с ироничным названием «Герой труда» — посвящено Брюсову (Воля России. 1925. № 9–10). Очерк относится к шедеврам цветаевской прозы по выразительности портрета и передачи атмосферы времени. В отличие от других литературных портретов, он замешан на борьбе противоположных чувств: восторженное преклонение перед признанным поэтом оттеняется показом его человеческих слабостей.

Очерк полон выразительных эскизных зарисовок: известные поэтессы из окружения Брюсова даны без имен, несколькими штрихами. Для этого, как и последующих очерков, характерна пристрастная, но при этом творчески контролируемая, намеренная субъективность. Цветаева дает здесь и автопортрет, рассказывая, как в валенках и простом платье, с военно-полевым планшетом, заменявшим ей дамскую сумку, она вышла на эстраду

Политехнического института. В пику Брюсову, который во вступительном слове определил основную тему женской поэзии как тему любви, Цветаева прочла стихи о Доне, о Москве, о Гришке Отрепьеве, об Андрее Шенье, о Ярославне и Лебедином стане.

Чтобы измерить масштаб современника, Цветаева строит шкалу ценностей из своих литературных идеалов (таких как Гёте, например) — и рядом с этой шкалой располагает объект изображения. Ей интересно в каждом случае, как создает себя человек, как он вырастает в поэта. «Знать свои возможности — знать свои невозможности», — пишет она о Брюсове, объясняя, в чем заключалась его ограниченность и как умело он эти пределы скрывал. В Брюсове нет музыки и нет чуда, но есть творческая воля, позволившая из непоэтического материала его души создавать поэзию.

Цветаева отмечает, что у многих русских поэтов было презрение к славе: Бальмонт, Блок, Сологуб, Вяч. Иванов, Пушкин — ни для одного из них слава не была главным импульсом к творчеству. Но Брюсов стремился именно к прижизненной славе, она ему была необходима как средство приблизиться к власти. Цветаева не скрывает своего отношения к людям: но при этом она никого не судит, не выносит оценочных вердиктов. Размышляя о судьбе Брюсова, она приходит к заключению, что никто не вправе судить художника, кроме его собратьев по цеху. «Художник должен быть судим судом либо товарищеским, либо верховным, — собратьями по ремеслу или Богом. Только им да Богу известно, что это значит: творить мир тот — в мирах сих. Обыватель поэту, каков бы он в жизни ни был, — не судья. Его грехи — не твои. И его пороки уже предпочтены твоим добродетелям»[46].

Пожалуй, самая яркая и запоминающаяся часть воспоминаний о Брюсове — описание вечера женской поэзии в Политехническом музее. По поводу замысла Брюсова устроить вечер исключительно женской поэзии Цветаева иронически замечает: «Есть в поэзии признаки деления более существенные, чем принадлежность к мужскому или женскому полу». Свое отношение к феминизму она формулирует однозначно: «Отродясь брезгую всем, носящим какое-либо клеймо женской (массовой) отдельности, как то: женскими курсами, суфражизмом, феминизмом, армией спасения, всем пресловутым женским вопросом».

В 1929 г. в журнале «Воля России» появился очерк «Наталья Гончарова» (№№ 5/6, 7, 8/9), посвященный двум женщинам, носящим это имя и связанным дальним родством: жена Пушкина и современная художница, непрямая правнучка брата Н.Н. Гончаровой, в 1920-х гг. покорившая своими работами Европу и Америку. Сама по себе композиция двойного портрета, разделенного временем, неожиданна и необычна. Необычность очерка еще и в том, что он посвящен живой современнице.

Цветаева анализирует загадку любви гениального поэта к красавице. Пушкин сам принимал эту любовь за чары («огончарован»), — напоминает она: «тяга гения — переполненности — к пустому месту». «Он хотел всего того, в чем сам был ничто». И однако, не признавая за Гончаровой ника-

ких достоинств, Цветаева не судит ее: «Невинна, потому что Пушкина не любила. Это судьба»[47].

Но вот «наша», современная Гончарова — художница, труженица: «Чисто мужская биография, творца через творение, вся в действии, вне претерпевания». «Содержание самого себя — вот внешние события — хотя бы для ее биографа»[48]. Очерк вдохновлен ощущением творческого родства — та же спартанская жизнь без быта, та же отрешенность от внешних событий и от стремления к жизненным благам и комфорту.

Несколько замечательных портретов, созданных Цветаевой, появились как отклики на известие о смерти. У Цветаевой было особое переживание смерти: уход человека из жизни вызывал в ней необыкновенно яркое видение его образа. Одна из вершин такого рода мемуаров — очерк Цветаевой о Волошине «Живое о живом» (Современные записки. 1933. № 52, 53). Жизнь Волошина — своего рода документальный миф дореволюционной литературной России. Из фактов, художественно организованных, складывается романизированное повествование о поэтической общине, жизни творческих людей в гармонии с природой. Противостоит этой «утопии» коллективизм коммунизма, который смел с лица земли коктебельский поэтический оазис. Цветаева подчеркивает, что Волошин — душа большой литературной общины — никогда не был *коллективным* человеком: «Одно только его не захватило: партийность, вещь заведомо не человеческая, не животная и не божественная, уничтожающая в человеке и человека, и животное, и божество»[49].

Ходасевич дал субъективный и несправедливый отзыв на «Живое о живом», увидев в портрете Волошина много преувеличения. Он сам считал Волошина человеком талантливым, но «легкомысленным». Неизвестно, был ли критик к этому времени знаком с последними философскими циклами стихов Волошина о России и о европейской цивилизации.

В следующем году «Современные записки» поместили очерк Цветаевой об Андрее Белом «Пленный дух» (1934. № 55). Это один из лучших литературных портретов Цветаевой, возникших как отклик на смерть друга. В этой дружбе Марина Ивановна, как не раз в своей жизни, выступила в «материнской» роли. Андрей Белый предстает здесь как «дух» в плену обстоятельств, собственного характера, своей ранимости, своей безответной любви. В этом портрете, как и в других, много узнаваемых черт самой Цветаевой. Не случайно, отвечая на вопросы анкеты для русской литературной газеты, Цветаева однажды заметила, что свой собственный автопортрет она пишет через других.

Еще один литературный портрет Цветаевой «Современные записки» поместили в 1936 г. (№ 61): это мемуарный очерк «Нездешний вечер» — о Михаиле Кузмине. Самая поздняя мемуарная работа «Повесть о Сонечке» посвящена дружбе с актерами Ю. Завадским, В. Алексеевым, Софьей Голлидей, поэтом П. Антокольским. Она начала выходить в журнале «Русские записки» (первая часть «Павлик и Юра» — 1938. № 3). Повесть создавалась частями в очень сложный период жизни Цветаевой, она отличается эмо-

циональной и стилистической неровностью и неравноценностью, но в ней есть незабываемые эпизоды.

В 1937 — юбилейном пушкинском году «Современные записки» опубликовали эссе Цветаевой «Мой Пушкин». До публикации вещь получила признание слушателей при чтении на вечере, состоявшемся 2 марта 1937 г. На этом же вечере Цветаева читала стихи Пушкина. В названии она акцентировала слово «мой», так как речь шла именно о ее восприятии образа поэта, начиная с детских лет. Первые страницы очерка написаны как бы с голоса ребенка, тонко показано, как в детском сознании формируются мифы, из которых постепенно складываются ценности, понятия, характер человека. «С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали все мое младенчество, детство, юность, — я поделила мир на поэта — и всех, и выбрала — поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать — поэта — от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались»[50].

Романтическая жизненная позиция Цветаевой, получившей в России прививку духовного аристократизма, с ее любовью к дворянству и к народу, ненавистью к мещанству и буржуазии, — особенно остро проявилась в растущей неприязни к западной цивилизации, где новый век окончательно установил свою иерархию ценностей. Западный рационализм в отношении к жизни сатирически высмеивается ею не только в поэзии, но и в прозе. Например, в рассказе «Страховка жизни» из эмигрантского быта русской семьи, живущей в Париже.

Как и многие русские в Париже, Цветаева пыталась найти выход к французскому читателю с помощью переводов. В 1931 г. она перевела на французский язык свою сказку «Молодец». По отзыву Вейдле, этот перевод замечательно передавал особенности оригинала, но при этом был понятен только русскоязычному читателю. Напечатан он не был. В 1933 г. она переработала в эпистолярный роман свои письма А.Г. Вишняку, оставшиеся без ответа и возвращенные ей адресатом. Эту вещь, названную «Флорентийские ночи» с подзаголовком «Девять женских писем», А. Саакянц определяет как «документальный роман, сотворенный из собственной жизни»[51].

Несколько произведений Цветаева написала прямо по-французски в 1934 г.: «Письмо к Амазонке», мемуарные этюды «Шарлоттенбург», «Мундир», «Приют», «Машинка для стрижки газона». Они также не были опубликованы. «Письмо к Амазонке» адресовано Натали Клиффорд-Барни, парижской «Сафо», поэтессе и эссеистке, опубликовавшей в 1918 г. книгу «Мысли Амазонки». По характеру, жизненному и творческому, эта писательница во многом была близка Цветаевой, в то же время многое разделяло их: прежде всего трагический опыт российской и эмигрантской жизни Цветаевой, который парижской светской львице трудно было бы оценить. Об их знакомстве не осталось свидетельств, есть лишь предположения, что Цветаева посещала литературно-художественный салон Барни, где бывали среди многих других Гийом Аполлинер, Огюст Роден, Анатоль Франс, Поль Валери, Андре Жид, Айседора Дункан. «Письмо к Амазонке»

А. Саакянц характеризует целым рядом жанровых определений: «трактат — эссе — рецензия — размышления — лирика — философия — психология». Такое определение приложимо ко многим прозаическим вещам Цветаевой.

Если посмотреть на положение Цветаевой в литературной жизни 1920–1930-х гг. с точки зрения «библиографических фактов», то создается впечатление, что она занимает почетное место в литературном процессе зарубежья: ее поэзию и прозу публикуют ведущие толстые журналы и альманахи: «Воля России», «Современные записки», «Версты», «Числа», «Встречи», «Своими путями», «Окно», «Записки наблюдателя», газеты «Возрождение», «Дни», «Последние новости». Ее выступления с чтением мемуарной прозы проходят при переполненных залах. Она общается и переписывается с известными писателями и деятелями искусства России и Европы.

Однако в письмах друзьям она постоянно жалуется на ощущение неоцененности, нереализованности, пишет о том, что ее не печатают и не замечают. Успех кажется ей случайным, она сознает, что по существу страшно чужда эмиграции. После клубящейся толпы молодой российской аудитории, ей малы залы, где проходят ее встречи с оторванным от России, погруженным в свои проблемы читателем.

Чувство отчуждения от своего читателя в эмиграции она проанализировала в статье «Поэт и время» (Воля России. 1932. № 1–3): «Мои русские вещи, при всей моей уединенности, и волей не моей, а своей, рассчитаны — на множества. Здесь множеств — физически нет, есть группы. Как вместо арен и трибун — зальца, вместо этического события выступления (пусть наступления!) литературные вечера, вместо безымянного незаменимого слушателя России — слушатель именной и даже именитый. В порядке литературы, не в ходе жизни. Не тот масштаб, не тот ответ. В России, как в степи, как на море, есть откуда и куда сказать. Если бы давали говорить.

А в общем просто: здесь та Россия, там — вся Россия. Здешнему искусству современно прошлое. <...> В здешнем порядке вещей я непорядок вещей. Там бы меня не печатали — и читали, здесь меня печатают — и не читают. В России меня поймут. Но на том свете меня еще лучше поймут, чем в России. Совсем поймут»[52].

До выхода в журнале это эссе прозвучало в виде доклада, который был прочитан Цветаевой 21 января 1932 г. Марина Ивановна вспоминала это чтение в письме к А.А. Тесковой от 27 января: «В зале ни одного свободного места, слушатели очень расположенные, хоть говорила я резкие правды... Ни одного философа, ни одного критика. Только поэты»[53]. «Поэт и время» — программная статья Цветаевой, в которой выражено не только ее представление о современной поэзии, но изложено жизненное и творческое кредо: мирочувствование, философия жизни, понимание связи человека с Богом.

Открывается статья положением о том, что человеку, почти независимо от уровня его развития (простонародье, дети, старики, обыватели, жи-

вописцы — все), в восприятии искусства свойственно стремление во всем новом услышать и увидеть знакомое. Когда человек не находит этого знакомого, он разочаровывается в своих ожиданиях и теряет интерес к произведению. «Чтобы видеть, именно нужно смотреть, чтобы увидеть — всматриваться. Обманутая надежда глаза, привыкшего по первому взгляду — то есть по прежнему, чужих глаз, следу — видеть. Не ознаваться, а узнавать. У стариков усталость (она и есть отсталость), у обывателя предустановленность, у живописца, не любящего современной поэзии, — заставленность (головы и всего существа) — своим»[54].

Поэт призывает читателей приложить труд к восприятию нового, к узнаванию, дознаванию. Все новое в поэзии требует от воспринимающего усилия: отказа от привычного, узнаваемого. У читателя (как и у критика) восприятие «заставлено» привычным. Но если читателю это простительно, то у критика, претендующего на объективную оценку творчества, на открытие новых имен, нет права «не видеть», не понимать. Нет у него и права требовать от искусства «простоты» и доступности. «Заумь» искусственную, надуманную он должен уметь отличать от сложности новой формы, рожденной временем.

Можно не любить своей век, не чувствовать его родным (Цветаева не раз повторяет, что предыдущий век ей дороже своего), но даже обращаясь к прошлому, поэт говорит языком своего времени. Страшна мода в искусстве — как общее мнение, рожденное страхом отстать от всех, стадностью. «Что спрашивать с обывателя, когда этой овечьести подвержены и сами писатели, писательский хвост. У каждой современности два хвоста: хвост реставраторский и хвост новаторский, и один хуже другого»[55]. Случай Маяковского, сбрасывающего Пушкина с парохода современности, Цветаева объясняет как «самоохрану творчества». Маяковский, считает она, не против Пушкина, он против чугунного памятника, который на его поколение «навалили» пушкинисты. Самоохрана эта кончилась, как только поэт окреп, и тогда он протянул руку Пушкину.

В искусстве важна не принадлежность времени, а неподдельность и собственный голос. «Враждуют низы, горы — сходятся». До «суждения отсталых, усталых, отстать боящихся» искусству дела нет. Не современного искусства нет. Не современные из поныне здравствующих поэтов — либо уже не поэты, либо никогда ими не были. Такой разрыв со своим временем, с эпохой Цветаева видит в литературе эмиграции. «С главным козырем эмигрантской литературы случилось то же, что с тридцати лет случается с обывателем: он стал современен предыдущему поколению, то есть в данном случае собственному авторству тридцать лет назад. Не от других идущих, от долженствовавшего идти себя — отстал. Причина неприятия Иксом современного искусства в том, что он его больше не творит»[56]. «Современность поэта есть его обреченность на время. Обреченность на водительство им»[57]. Печать времени проявляется в настоящей поэзии вопреки воле поэта, вопреки его идеям, пристрастиям, вопреки его обращенности к прошлому.

Вся статья Цветаевой посвящена размышлению о неприсутствии истинного поэта на земле, о его вневременности (она любит повторять пастернаковское «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?»), о томлении его по тайне и о том, что поэту скучны земные песни, даже если они им самим сочинены. Словесные обозначения мира абсолютов у Цветаевой заимствованы из лексикона романтизма и символизма: современность не создала новых слов для этих понятий. Все, что находится за пределами «зримого мира», обозначается у нее символами «Бог», «Царство Небесное», иной мир, тот свет, «вечность», «бессмертье», «небо», «там», «песни небес». Но поэт переживает эти понятия на своем опыте, наполняет их содержанием своей духовной жизни.

Многие, если не все, ее размышления о поэзии этих лет доходят до некой границы, где появляется даже для нее, Цветаевой, проблема словесного выражения. «По существу все поэты всех времен говорят одно». И на этом — «большое тире»[58]... Поэт изменяет времени «все с тем же любимым — Единым под множеством имен. Как волка ни корми — все в лес глядит. Все мы волки дремучего леса Вечности»[59].

Личность поэта для Цветаевой священна, как личность пророка: он — «самый прямой провод» к Богу. Из высшего, истинного мира поэту открывается его тайное знание, его тема, его ритм. Политики со своим «заказом» пытаются выступать посредниками между поэтом и той силой, которая одна только может давать ему «заказ». По поводу гибели Маяковского и Есенина, которым была навязана чуждая им тема, она восклицает: «Если бы идеологи пролетарской поэзии побольше чтили и поменьше учили поэтов!»

Принимаемая поэтом идеология становится искусственным «давлением изнутри», которое душит в нем лирическую стихию. Встреча поэта с его темой — это «дело любви», в котором не должно быть посредников. Нормальное состояние поэта в творчестве — одиночество, «один против всех». Одобрения ничьего не нужно. «Всякое групповое партийное корыстное сочувствие — гибель. Есть одно сочувствие — народное. Но оно — потом»[60]. Заказ времени должен совпадать с приказом совести — «вещи вечной». Порукой же главенства совести над заказом времени является преобладание в творчестве любви над ненавистью.

В своем понимании современности Цветаева исходит не из исторической данности, а из того, как все «должно быть» и что остается от исторического момента после испытания временем, в вечности. «Истинно современное есть то, что во времени — вечного». «Современность есть совокупность лучшего». «Современность в искусстве есть воздействие лучших на лучших, то есть обратное злободневности: воздействию худших на худших»[61]. Лучшее, что создается в данное время, — создается в личном творчестве, в одиночестве и даже порой не становится известным современникам. Тем не менее именно это личное, внутреннее и вовне не реализованное может остаться от времени в вечности. «Современно не то, что перекрикивает, а иногда и то, что перемалчивает». «Современник: всегда меньшинство»[62].

О давлении идеологии на сознание и чувство она пишет: поэту навязывают любовь к «нашему времени», каторгу выдают за служение по призванию... Но парадокс в том, что за злободневностью, за настоящим моментом не угонишься: в каждое следующее мгновение оно становится прошлым, устаревает, как вчерашняя газета. И о себе, и о многих своих современниках Цветаева произносит пророческие слова о «беге вместе с бегущим, который не знает, куда бежит, а бежит, скорее всего, от самого себя». Такое служение — «худой дорожный товарищ, заводящий нас во все кабаки, ввязывающий во все драки, отбивающий нас от нашей, хотя бы самой скромной цели и в конце концов (очень, очень скоро настающем!) бросающий нас с пустым кошелем и головою»[63].

Трагедию своего времени и своего поколения она видит в утрате вневременных ориентиров. «Служение своему времени есть заказ с отчаяния. <...> Царство земное с отчаяния в Царстве Небесном»[64]. Примерами такого отчаяния как раз и были для нее Маяковский и Есенин. В каждом из них она обнаруживает утрату веры в свою призванность, в связь с вечностью, бессмертием, Единым. Характерна ее фраза: «Атеисту ничего не остается кроме земли и устройства»[65]. Вне поэзии, в «земном устройстве», в повседневной жизни, в быту — поэту опереться не на что. Поэзия ничего не освящает и не гарантирует в обыденной жизни. Анализируя внутренние противоречия Маяковского и Есенина, Цветаева раскрывает и свою собственную внутреннюю драму: в ней жила жажда высшего служения, но часто побеждал страх одиночества. Одиночеству она поклонялась в поэзии, но в жизни, как будто, не умела оставаться одна.

Еще одна важнейшая программная статья Цветаевой о поэзии и творчестве появилась в том же году: «Искусство при свете совести» (Современные записки. 1932, № 50; 1933, № 51). Статья обращена «исключительно к тем, для кого — Бог — грех — святость — есть». У атеиста, как она пишет, не может быть понятия о святости искусства. Не может его быть и у человека, который верит только в видимый материальный мир, а потому в искусстве видит только «красоту» или «пользу», внешнюю прелесть, приятность, «пищу для ума» или нравственное наставление.

Основное положение статьи заключается в том, что законы искусства самоволием художника не устанавливаются, они даны, как законы природы, и столь же трудно познаваемы. Произведение искусства, как и произведение природы, не создается, а рождается. Однако между тем и другим рождением существует коренное различие: рождающая природа безответственна, а человек — ответственен, потому что познал добро и зло. Тот, кто различает добро и зло, несет ответственность за созидаемое им. Художник, таким образом, обязан иметь волю к «произращению доброго». Произведение искусства должно быть просвещено светом разума и совести.

В поэзии, помимо воли автора, проявляется *наитие стихий*. В качестве примера Цветаева анализирует строки «Есть упоение в бою...» из «Пира во время чумы» Пушкина. Вовсе не ко благу призывают эти строки, они, можно сказать, прославляют стремление к смерти. С одной стороны, «в наитии проявляется гениальность поэта». Но где же ответственность?

Она — в умении подчинить это наитие своей художественной и религиозной совести. «Гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с этим наитием — два. Высшая степень душевной разъятости и высшая — собранности». Без этой разумной воли, без сопротивления наитию и овладения им — нет поэта, есть лишь «раздавленный человек». Итак «гения без воли нет, но еще больше нет, еще меньше есть — без наития». «Воля же без наития — в творчестве — просто кол дубовый. Такой поэт лучше бы шел в солдаты»[66].

В песне Вальсингама Пушкина слышится блаженство уничтожения и самоуничтожения, хвала чуме как Божьей каре. В этом ее внешняя кощунственность. Чума — кара, бич Божий. Но человек не смиряется перед карой, не покоряется, а отдается этой стихии с радостью и блаженством. Герои драмы гибнут, но создавшего их поэта спасает его творение. Здесь поэт преодолевает искус искусства: наитие подчиняется художественной воле.

Однако существует «искусство без иску́са» — произведения, о которых хочется сказать, что «это больше, чем искусство». Примеры Цветаева находит в творениях «малых мира сего» — поэтов-самоучек, женщин и детей. Еще в детстве поразили ее стихи монахини о «круговой поруке добра». Не раз в ее стихах и прозе повторяется этот образ. В стихах монахини Цветаеву привлекает религиозная одухотворенность, вера в добро, которую не могут поколебать никакие испытания. И эту веру ставит она выше поэзии наития и стихии, сколь бы совершенной она ни была.

В отрывке «Попытка иерархии» из этой же статьи («Искусство при свете совести») тема поэта и Бога трактуется еще более конкретно. Выстраивается иерархия: «Большой поэт. Великий поэт. Высокий поэт». Иерархия строится в соответствии с критерием приближения поэта к Богу. «Большим поэтом может быть всякий — большой поэт. Для большого поэта достаточно большого поэтического дара. Для великого самого большого дара — мало, нужен равноценный дар личности: ума, души, воли и устремление этого целого к определенной цели, то есть устроение этого целого. Высоким же поэтом может быть и совсем небольшой поэт, носитель самого скромного дара <...> силой только внутренней ценности добивающийся у нас признания поэта»[67].

Чем духовно выше поэт, тем он дальше от земного мира, от повседневности, от быта, но тем в меньшей степени наделен даром видеть подробности мира сего. Бывает, что более высокие духовно поэты — «небесные гости» — беднее талантом словесного выражения. «Бесплотность, так близкая бесплодности, разреженный воздух, вместо страсти — мысль, вместо слов — речения — вот земные приметы небесных гостей»[68].

Есть и другие приметы, на которые указывает Цветаева: для большого художника искусство всегда самоцель, для великого и высокого — только средство. Высокий поэт сознает, что «он сам — средство в чьих-то руках, как, впрочем, и только-большой — в руках иных. Вся разница в степени осознанности поэтом этой своей держимости. Чем поэт духовно больше, то есть, чем руки, его держащие, выше, тем сильнее он эту свою держи-

мость (служебность) сознает. Не знай Гёте над собой и свои делом высшего, он никогда бы не написал последних строк последнего Фауста. *Дается* только невинному — или *все* знающему»[69].

Для всех истинных поэтов закон един: они исполняют высшую волю. «По существу, вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания»[70].

Поэты в статье Цветаевой классифицируются по их отношению к сфере мысли и к стихии чувства. «Всякий поэт так или иначе слуга идей или стихий. Бывает — только идей. Бывает — и идей и стихий. Бывает — только стихий». Но даже и в последнем случае через слово, то есть осмысление, стихии одухотворяются. Стихии, страсти — это «низкое близкое небо земли»[71].

Цветаева задается вопросом, в чем загадка вечного требования идейности в русской литературе. И находит, что даже «лютый утилитаризм» базаровщины — это утверждение и требование нравственной высоты, это «русское лицо высоты». «Наш утилитаризм — то, что в пользу духу. Наша “польза” — только совесть. Россия, к ее чести, <...> всегда ходила к писателям — как мужик к царю — за правдой, и хорошо, когда этим царем оказывался Лев Толстой, а не Арцыбашев»[72].

И наконец, прямое обращение Цветаевой к размышлению о Боге в творчестве — отрывок «Молитва» из той же статьи. «Что мы можем сказать о Боге? Ничего. Что мы можем сказать Богу? Все. Стихи к Богу есть молитва». Стихи надо писать «как будто на тебя смотрит Бог», — вспоминает она Блока. И добавляет от себя: «Как перед Богом, то есть *предстояние*. Но что в нас тогда устоит — и кто из нас?»[73]

В отрывке «Точка зрения» устанавливается соотношение мира искусства и мира духовного, в зависимости от того, «откуда смотреть».

«По отношению к миру духовному — искусство есть некий физический мир духовного.

По отношению к миру физическому — искусство есть некий духовный мир физического».

«Так же и душа, которую бытовик полагает верхом духовности, для человека духа — почти плоть». «Все событие стихов — от наития поэта до восприятия читателя — целиком происходит в душе, этом первом, самом низком небе духа». И здесь же очень значимые строки о себе и своем самосознании как поэта: когда она смотрит на свои стихи «сверху», «высшее во мне — на низшее во мне» — она «не узнает» их[74].

Во фрагменте «Небо поэтов» она восклицает: «Когда же мы, наконец, перестанем принимать силу за правду и чару за святость!» В этом восклицании сосредоточен смысл всех предыдущих размышлений. В поэзии могут быть задействованы разные движущие силы. В «Молодце», пишет она, — «я никакому Богу не служу: знаю, какому Богу служу». В других стихах она служит «богам ветра, чура или пращура». Ей, как и всякому поэту, не чуждо многобожие, а потому, признается она: «Все мои русские вещи стихийны, то есть грешны»[75].

Рядом с православной духовностью искусство представляется ей чем-то малым, а свои собственные стихи вызывают чувство стыда. Неожиданное и значимое признание. «Искусство — искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли, последняя тучка на последнем небе...» «Третье царство со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как часто в низшее!). Третье царство, первое от земли небо, вторая земля. Между небом духа и адом рода искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай.

Когда я при виде священника, монаха, даже сестры милосердия — неизменно — неодолимо! — опускаю глаза, я знаю, почему я их опускаю. Мой стыд при виде священника, монаха, даже сестры милосердия, мой стыд — вещ.

— Вы делаете божеское дело.

— Если мои вещи отрешают, просвещают, очищают — да, если обольщают — нет, и лучше бы мне камень повесили на шею.

А как часто в одной и той же вещи, на одной и той же странице, в одной и той же строке и отрешают и обольщают. То же сомнительное пойло, что в котле колдуньи: чего только не навалено и не наварено!»[76].

Но, будучи поэтом, она не отступается от своего «ремесла». Об этом говорит прерванная фраза: «Боюсь, что и умирая...» То есть сознавая все, даже и перед смертью вряд ли раскается. Таковы вериги искусства.

Судьба поэта, того, который принадлежит к большим и великим, но не высоким, — служить многим богам. «Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог входит в сонм его богов. Никогда не атеист, всегда многобожец, с той только разницей, что высшие знают старшего. Большинство же и этого не знают и слепо чередуют Христа с Дионисом». «Небо поэта как раз в уровень подножию Зевеса: вершине Олимпа»[77].

Фрагмент «Зерно зерна» — поэтическое осмысление неизъяснимого чуда поэзии, которое могло быть написано только поэтом. Что такое для Цветаевой «зерно зерна» поэта? — Не звучание, хотя музыка и ритм для нее ведущие начала поэзии. — Не совесть, хотя поэт отвественен за то, что несет в себе его поэзия. Для нее важно, возвышают ли ее вещи или «обольщают». И все же зерно зерна поэта — это сила его тоски. Есть много видов тоски в ее собственной поэзии: по человеческой душе, по любви, по истине, по бессмертию, по иному, совершенному миру. В конечном итоге это тоска по Создателю, поиск Бога. Тоска поэта по воскресшему и преображенному человеку: такому, «каким его задумал Бог и не осуществили родители»[78].

Во фрагменте «Правда поэтов» поэт предстает перед людьми как одержимый таинственными силами пророк, прорицатель, вещающий как пифия, по наитию, то есть без всякой воли и ответственности. Его попадание в точку — такое же чудо, как случайность, постоянно повторяющаяся.

«Состояние творчества», как показывает следующий фрагмент под этим названием, — «есть состояние наваждения»[79]. Здесь автор развивает ту же мысль о чуде поэзии как явлении сродни одержимости прорицателей.

Поэт — исполнитель не своей воли. Она признается, что свои «русские вещи» нередко писала против воли, словно не она выбирала тему, а тема выбирала ее в качестве исполнителя.

«Состояние творчества есть состояние сновидения»[80]. При полной свободе действия во сне человек совершает поступки, вне совести находящиеся, но, видимо, его природе как-то соответствующие. Поэта может увлечь любая стихия, в том числе и бунтарская. Воля, разум и совесть поэта могут не принимать эту стихию, но они нередко молчат во время наития.

Фрагмент «Intoxiques» — о поэтах, «отравленных» искусством: это лжепоэт, эстет, глотнувший не стихии, а искусства, существо погибшее и для Бога и для людей — «и зря погибшее»[81]. Такие поэты продают душу демону искусства, посулившему им власть над людьми, давшему иллюзорное ощущение своей гениальности. Но этот демон своим жертвам не платит, бросая их без сил и без помощи.

Какова же роль человеческой воли в искусстве? Она в том, чтобы дознаться у вещи ее настоящего имени, это воля терпения и труда, воля не отчаяться в ожидании у моря погоды, то есть наития, воля избежать своеволия.

Цветаева описывает род напева, звучащий в голове в момент творчества, но не решается говорить об этом подробнее («это целый отдельный мир»), отмечая лишь, что и «здесь, как во всем, закон есть». В ее понимании, вдохновение это всегда благодать, но не всегда его посылает Бог. «Лжепоэт искусство почитает за Бога и этого Бога делает сам». Но есть и среди таких поэтов большие мастера. Строки, не «данные» свыше, а «сделанные» самим поэтом, Цветаева находит даже у Пушкина («бывает и с поэтами и с гениями»): «строка на затычку», поэтическая «вода», «мель наития»[82].

Заключительный фрагмент посвящен оценке разных подходов к искусству. Чтобы уловить суть искусства, не надежны «ни христианские, ни гражданские, ни иные подходы. К искусству подхода нет, ибо оно захват». «Посему если хочешь служить Богу или людям, вообще хочешь служить, делать дело добра, поступай в Армию Спасения или еще куда-нибудь — и брось стихи». Поэту нельзя обольщаться тем, что он служит какой-либо идее. Если он истинный поэт, его песенный дар может в любой момент отбросить его за тридевять земель от рассудочно поставленной цели. Так и бывает, когда поэт насильственно подчиняет себя не данной ему от бога цели. Здесь она снова вспоминает Маяковского: «Никакой державный цензор так не расправлялся с Пушкиным, как Владимир Маяковский с самим собой»[83].

В завершение статьи Цветаева утверждает, что «за исключением дармоедов во всех их разновидностях — все важнее нас» — то есть люди любой профессии для обыденной жизни нужнее, чем поэты. И тем не менее, ни на какое другое дело не променяла бы она своего ремесла. «Зная большее, делаю меньшее», — заключает она[84].

«Искусство при свете совести» — это цветаевская художественная «Исповедь» и «В чем моя вера». Из всего богатства тем этой вещи складывается портрет автора: в разных ракурсах, в динамике становления, в измере-

нии пророчеств. Потенциал высокого поэта раскрылся в ее прозе, показывающей ее способность подняться над собой, посмотреть на себя «сверху», при свете религиозной совести.

В переписке Цветаевой с Георгием Федотовым, редактором журнала «Новый град», упоминается замысел сопоставить двух равновеликих поэтов, стоящих «во главе угла эпохи», но принципы творчества которых диаметрально противоположны. Она с большим увлечением работала над этим замыслом, позволившим ей на контрастных примерах выразить и свои собственные представления о современной поэзии. Воплощением идеи стала работа «Эпос и лирика современной России: Владимир Маяковский и Борис Пастернак» (Новый град. Париж, 1933. №№ 6, 7).

Маяковский для Цветаевой первый в мире «поэт масс». Пастернак же, напротив, поэт внутренний, который долго «таился» и скрывал себя: слава у него была «подземная» (по слову Шкловского). У поэта свой язык, который читатель понимает примерно в той же мере, в какой собака понимает язык людей: по интонации. Но, воспринимая поначалу только интонации, читатель со временем приходит и к более глубокому пониманию: Пастернак медленно «совершается в нас». «Можно сказать, что Пастернака читатель пишет сам»[85].

Лирик, «переполненный» собственным содержанием, не нуждается в событиях. Он сам событие. Но у Пастернака есть «невольная, медиумическая привлеченность общественностью», которая мешает ему быть поэтом. Для Маяковского, напротив, события — пища его поэзии. Но сколько он ни пытается идти в ногу со всеми, все же остается в одиночестве, он — «атаман ватаги, которой нет»[86].

Для Цветаевой жизнь поэта — часть его поэзии, часть его мифа. Поэтому так внимательна она к человеческим поступкам, определяющим или проявляющим судьбу. Говоря о Маяковском, она постоянно возвращается к его самовольному уходу из жизни, обнаруживая в этом уходе некую неизбежную закономерность. Можно подумать, глядя с расстояния времени, что она примеряла этот уход к себе.

Маяковский и Пастернак — единомышленники в главном, в их отношении к России: «Мы подошли к единственной мере вещей и людей в данный час века: отношению к России». Итак: «оба за новый мир», но на этом сходство кончается. Ибо уже в отношении к прошлому России они не сходны, у них разное «мы». «Мы» для Пастернака — «все те уединенные всех времен, порознь и ничего друг о друге на зная делающие одно. Творчество — общее дело, творимое уединенными». Как бы ни провозглашал он слияния своего с революционной волей («...весь я рад сойти на нет // В революцьонной воле»), все же с этой волей он не сливается: его удерживает от этого его предназначение. «За Пастернака знает кто-то больший, чем он, и иной, чем мы»[87].

Цветаева чувствует, что для сопоставления двух столь разных поэтов нужен особый критерий: нечто «большее» и «иное». Но тогда оказывается, что это «люди разных измерений». Общее она находит только в силе их воздействия: «...Они равны только в одном: силе. В силе творческого дара

и отдачи. Следовательно, и в силе, по нас, удара. Маяковский наш силомер. Пастернак наш глубинно-мер: лот»[88]. Упущение обоих — ни один не дал песни: ни один не может дать «целому народу через себя петь»[89]. Маяковский — глашатай класса, творец пролетарского эпоса. Пастернак — прозорливец, сновидец, еще менее способен быть «целым народом». Итак, «блоковско-есенинское место до сих пор в России "вакантно"»[90], — таков вывод статьи.

Статья «Поэты с историей и поэты без истории» (Руски архив. Белград, 1934. № 25–27) представляет собой отзыв на издание в 1933 г. полного собрания стихотворений Пастернака, включившего стихи 1912–1932 гг. Анализу творчества Пастернака в этой статье предшествует поэтика творчества, в которой читатель снова находит ключи к восприятию не только Пастернака, но и самой Цветаевой. «Что такое "я" поэта? По видимости — это "я" человеческое, выраженное в строе речи. Но только по видимости, ибо стихи часто являют нам нечто скрытое, приглушенное, даже заглушенное, чего и сам человек в себе не знал и не узнал бы, если бы не стихотворный дар. <...> Почти полная аналогия со сном. <...> То, что в тебе скрыто и закопано, а в стихах открыто и выражено, — и есть твое поэтическое "я", сновидческое "я"»[91]. Все поэты схожи в том, что видят сны. Несхожи тем, *какие* сны видят.

Поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития. Поэты с развитием, с историей, раскрывают себя через видимый мир. Это поэты темы, их человеческое «я» сливается с «я» страны, народа, времени. Поэт без истории — чистый лирик, сновидец. «Он слышит только свое, видит только свое. Что бы ни разыгрывалось вокруг — он видит только свои сны. Его душа сложилась еще в утробе матери, он все знает отродясь. «Очевидность, опыт для них ничто»[92]. Весь эмпирический мир для них — чужеродное тело. Они оказывают отпор миру, в котором все для них не так, как быть должно. Их стихи и судьбы всегда единое целое.

Статья «Поэт — альпинист» (1935), посвященная Н.П. Гронскому (1909–1934), молодому русскому поэту, погибшему в парижском метро, была напечатана в белградском журнале «Руски архив» (1935. №№ 32–33) в переводе на сербскохорватский язык. Часть статьи сохранилась на русском и была опубликована в альманахе «Воздушные пути» в Нью-Йорке в 1967 г. под названием «Посмертный подарок». Гронскому посвящен также цикл стихов под названием «Надгробие», сохранились и письма к нему Цветаевой. Увлечение Цветаевой Гронским сказалось на оценке его творчества. Позднее она разочаровалась в нем, как в поэте, увидев, что его лучшие вещи были отражением ее самой, ее внутреннего мира. Но, возможно, именно по этой причине статья о Гронском — одно из лучших эссе Цветаевой о поэзии вообще, о собственной поэзии и о себе. В Гронском она увидела свое объективированное «я», то, что она особенно ценила в человеческом характере: способность к творческой самоотдаче.

Гронский для нее — «и без всяких стихов — уже воплощенный поэт», а поэт в ее глазах это «воплощенная противоположность мещанину»[93]. В своем эссе Цветаева пытается ответить на больной вопрос эмиграции, может

ли вне России родиться русский поэт. Ее представление о почве, среде и языке, необходимых для рождения поэзии, созвучно ставшему символическим названию книги Р. Гуля «Я унес Россию». Все необходимые для поэзии составляющие *почвы* даны человеку, если он истинный поэт, независимо от того, где и в каких обстоятельствах он находится.

В статье о поэте-альпинисте Цветаева высказывает свою глубинную ненависть к технической цивилизации, к толпе и к машине, которые являются продуктами этой цивилизации. Толпа, толкнувшая поэта под идущий поезд, сам поезд, «организованное общество» в лице служащих метро — вот силы, восставшие против поэта. «Толпа — машина — закон. Инстинкт скопища — техника, рутина. Такой объединенный фронт вражеских сил <...> все обрушилось на сверкающую молодость поэта»[94].

Механической цивилизации, которая губит человека и духовно, и физически, Цветаева противопоставляет традиционный романтический символ: горы. Горы еще не покорились машине, они еще хранят тайну природной жизни, мира Божьего. Цветаева страстно любила горы и, куда бы ни забрасывала ее судьба, искала общения с горами. В Крыму ее вдохновляли тропы Карадага, в Европе — холмистые предместья Праги, а позднее — французская Савойя. Горы были частью ее мира, давали необходимый для ее поэтического дыхания воздух. Горы в ее поэзии являются символом любви. Не случайно название ее лучшей поэмы о любви — «Поэма горы». Любовь и творчество — восхождение и испытание, преодоление земного тяготения.

В отношении к горам поэт обнаруживает проявление национального характера: «Страсть к горам — нерусская страсть. Русские, как известно, любят простор. Степной и речной. Неудержимость. Бескрайность — и тем самым бесформенность»[95]. В альпинизме же главное — подъем над самим собой: «В горах не только гора над горой, а и сам над самим собой — прежним, ранним»[96].

Восхождение в горы из любви к горам Цветаева противопоставляет спорту, в котором «полнота жизни заменяется жизнью чисто мускульной», человек подчиняется цели соревнования, а природа становится лишь средством для этого соревнования. Вместо радости слияния с природой в спорте ценятся «низкие радости первенства и физической корысти (оздоровления)». В спорте ее ужасает «тот вопль, которым толпа встречает успешный удар», она утверждает, что спортивные зрелища и картины «развращают, увеличивают жестокость, в лучшем случае опустошают». «Ниже спортсмена только его зритель». Итог этого размышления звучит как обвинение цивилизации: «спорт несет в себе духовную гибель поколения. Нельзя ценой гибели духа покупать здоровье тела!»[97].

К середине 1930-х гг. относится знакомство Цветаевой с Юрием Иваском, приславшим на ее суд детальный отзыв о ее творчестве. В ответных письмах Цветаева пристально анализирует свое творчество, стремясь до конца раскрыть свою поэтику. Она пишет о своем языке, в котором славянский слог сочетается с просторечием, о своем одиночестве в эмиграции, об отсутствии читателей, друзей, круга, литературной среды.

Ближайшее окружение, в котором Цветаева оказалась в Париже, — составляли члены евразийской организации, в деятельность которой был вовлечен Эфрон. Однако многие ее письма свидетельствуют о том, что их она не считала своим кругом. Ей, как всякому поэту ее масштаба, групповая партийная работа была чужда. 15 января 1927 г. она пишет Тесковой: «В Париже у меня друзей нет и не будет. Есть евразийский круг — Сувчинский, Карсавин, другие — любящий меня "как поэта" и меня не знающий, — слишком отвлеченный и ученый для меня [Д.П. Святополк-Мирский]»[98]. В письме от 21 февраля сознание своей внутренней обособленности от этой среды звучит еще определеннее: «Окружена евразийцами — очень интересно и ценно и правильно, но — есть вещи дороже следующего дня страны, даже России. И дня и страны. В порядке действительности и действенности евразийцы — ценности первого порядка. Но есть порядок — над-первый au dessus de la mêlée, — мой"[99].

20 октября того же года Цветаева спрашивает свою корреспондентку: «Читаете ли Вы травлю евразийцев в "Возрождении", "России", "Днях"? "Точные сведения", что евразийцы получали *огромные суммы* от большевиков. <...> Я вдалеке от всего этого»[100]. 3 января 1928 г. она сообщает: «Новый год встречала с евразийцами, встречали у нас. Лучшая из политических идеологий, но... что мне до них? Скажу по правде, что я в каждом кругу — чужая, всю жизнь. Среди политиков так же, как среди поэтов. Мой круг — круг вселенной (души: то же) и круг человека, его человеческого одиночества, отъединения»[101].

22 января 1929 г. она сообщает тому же адресату: «У евразийцев раскол... Проф. Алексеев (и другие) утверждают, что С.Я. [Эфрон] чекист и коммунист. Если встречу — боюсь себя <...>. Очень страдаю за С., с его чистотой и жаром сердца. Он, не считая еще двух-трех, единственная *моральная сила Евразийства.* — Верьте мне. — Его так и зовут: "Евразийская совесть", а проф. Карсавин о нем: "золотое дитя евразийства". Если вывезено будет — то на его плечах (костях)»[102]. Она писала другой корреспондентке об Эфроне, что хотя он и не вождь, но «сердце Евразийства». А о газете «Евразия» — что это «его замысел, его детище, его горб, его радость».

Интересно, что очень короткая и очень умеренная по политическому смыслу публикация Цветаевой в газете «Евразия» явилась главным внешним поводом для раскола этого движения на правое и левое крыло. Это была публикация в первом — программном — номере «Евразии» маленькой заметки Цветаевой. В заметке в телеграфном стиле рассказывается о ее встрече в Париже с Маяковским и передается мимолетный диалог с ним, который заканчивается ее репликой: «Правда здесь, а сила — там»[103]. Эта публикация, которую все называли «обращением Цветаевой к Маяковскому», вызвала бурный обмен обвинениями в печати и в переписке. Один из основателей евразийства П.Н. Савицкий усматривал в этой публикации серьезный политический шаг, он писал: «Сувчинский и Мирский хотят укрепить связи с коммунистом и атеистом Маяковским, поместив так называемое "обращение" к нему Цветаевой в "Евразии"»[104]. В заметке нет

ничего коммунистического и атеистического, и против эмиграции она не направлена. Как раз напротив: Цветаева утверждает, что «правда здесь», т. е. в зарубежье. Но в пылу спора, исход которого был заранее предрешен, основатели евразийства увидели не тот смысл, который вкладывала в свою заметку Цветаева. Их больше волновали намерения, которыми, с их точки зрения, руководствовались Мирский и Сувчинский. Окончательное размежевание левых евразийцев с основателями классического направления произошло в начале 1929 г.

В пору своего тесного общения с левыми евразийцами, в 1930 г., Цветаева работает над поэмой о царской семье. Уже одно это свидетельствует о том, насколько далеки были ее мысли и чувства от политической работы евразийцев. Еще дальше отступила она и от Маяковского. Замысел поэмы, по ее словам, возник как ответ на стихотворение Маяковского «Император». Цветаева считала, что поэт всегда должен быть на стороне жертвы, а не палача, — побежденного, а не победителя. Поэма при ее жизни не была опубликована, потому что, как писала Цветаева, для правых она была «лева» по форме, а для левых — «права» по содержанию. Часть этой поэмы под заголовком «Сибирь» была опубликована в журнале «Воля России».

Но, несмотря на то, что духовно она была далека от движения, все перипетии евразийства роковым образом отразились на личной судьбе Цветаевой и судьбе ее семьи. Представители левой группы евразийства, в которую входил Эфрон, стремились к сближению с приезжавшими в Париж советскими представителями. Они надеялись вовлечь их в свои замыслы, но вместо этого открыли путь для проникновения в свою среду агентов советских спецслужб. Эфрон был втянут в политические интриги и преступления советской агентуры.

Он оказался замешан в «акции», которая была спланирована НКВД в сентябре 1937 г. с целью убийства в Швейцарии Игнатия Рейсса, партийного деятеля, который выступил против партии с разоблачительным письмом, стал «невозвращенцем» и был объявлен предателем. Наемные убийцы не имели опыта и ничего не знали о действительном «составе преступления» Рейсса. Швейцарская полиция схватила троих участников операции. Хотя это были лишь исполнители, обнаружились их связи с московскими спецслужбами. Операция оказалась на грани провала. Оставшихся на свободе исполнителей, среди которых был и Эфрон, необходимо было вывести из-под наблюдения полиции. Эфрона привезли на родину тайно, на теплоходе, вместе с другими участниками акции. В России им были присвоены другие имена и фамилии. Официально считалось, что Эфрон погиб в Испании.

С его внезапным исчезновением из Парижа Цветаева пережила тяжелейший период бойкота со стороны эмиграции, узнавшей обо всем из газет. На публикации в эмигрантской печати надежд не оставалось. Она оказалась в полной зависимости от тех, кто руководил деятельностью и распоряжался судьбой Эфрона. От них она получала его зарплату, по их же распоряжению подала в советское полпредство просьбу о возвращении в Россию. Просьба была удовлетворена.

Отъезд Цветаевой в Россию не был результатом ее свободного выбора: она была женой завербованного спецслужбами агента и как член его семьи принуждена была отправиться за ним вслед. Скрыться от НКВД ей вряд ли бы удалось[105]. О том, что ждало ее в России, она имела самое реальное представление: «Там меня упекут», «не дадут писать», «отнимут» сына и дочь, т. е. обратят их в свою веру, сделают ее врагом собственных детей. В семье уже давно произошел внутренний раскол; Цветаева, как всегда, снова оказалась «одна противу всех»: против заговора дочери и мужа, а также готового встать на их сторону подраставшего сына.

12 июня 1939 г. состоялся ее отъезд с сыном из Франции. 19 июня она приехала в Москву, и в тот же день отправилась в подмосковный поселок Болшево, где было разрешено жить ее семье. В октябре была арестована Ариадна, которая уехала в Россию в марте 1937 г., достигнув совершеннолетия и получив право свободного выбора гражданства. В ноябре был арестован С. Эфрон. Зимой 1940 г. Цветаева с сыном переехали из Болшева в подмосковный поселок Голицыно, неподалеку от Дома творчества писателей. Периодически Цветаевой приходилось ездить в Москву с передачами для дочери и мужа. В эти беспросветные годы Цветаева все еще пишет стихи, но почти не публикуется. В печати появляются обвинения ее в формализме, творчество ее объявляется чуждым советской идеологии. Как и многие другие поэты, она принуждена ограничиться переводами: переводит поэмы Важа-Пшавела, баллады о Робин Гуде, стихи Ф.-Г. Лорки. Один из шедевров ее переводческого творчества — «Плаванье» Ш. Бодлера.

Сознавая обреченность борьбы за жизнь мужа и дочери, Цветаева все же продолжала действовать. Она решилась на такой отчаянный шаг, как письмо Сталину (23 декабря 1940 г.). Письмо, разумеется, осталось без ответа. В июне она встретилась с А. Ахматовой, о чем мечтала долгие годы. Они провели вместе несколько часов, но о содержании их беседы почти ничего не известно.

22 июня 1941 г. была объявлена война, а 8 августа Цветаева эвакуировалась с группой писателей в Елабугу. На новом месте, несмотря на несколько встреч с людьми, близкими по духу, она не могла преодолеть надвигавшегося отчаяния. Ее ждали безрезультатные поиски работы, унижения и одиночество. 31 августа Цветаева покончила с собой.

*
* *

Общеизвестно, что у большинства поэтов существует расхождение между ролями поэта и человека («Когда не требует поэта к священной жертве Аполлон...»). Цветаеву невозможно разделить на «поэта» и «человека», так как даже в самых человеческих, «слишком человеческих» своих проявлениях она оставалась поэтом. Она была постоянно погружена в заботы, самые «низменные», бытовые, но при этом словно бы никогда не перестава-

ла чувствовать, сознавать себя поэтом. Она сознает себя поэтом, когда «бредет с кошелкою базарной», моет пол, чистит картошку, поднимается по скрипящей лестнице многоквартирного дома. Цветаева перерабатывает прозаический материал жизни в романтическую поэзию: повседневная жизнь оказывается пронизанной символами и знаками какого-то иного бытия. И в этом она тоже была «Поэт как никто», по емкой формуле Вейдле.

В ее поэзии зрелого периода трудна бывает для восприятия ее стилистика, сведенные до предельного минимума «земные приметы» людей и вещей, намеченная пунктиром событийность, отсутствие традиционного *описания* и *повествования*. Она доводила поэтическое слово до морзянки символов и знаков, соединенных многозначными большими тире, в которые вкладывалось все недоговоренное. Однако она владела широчайшим стилевым спектром, у нее есть и совершенно другая поэзия, другие ритмы и стили.

Ее старшим консервативным современникам пришлась бы по душе ее ранняя лирика, в которой столько пушкинской смысловой прозрачности и державинского покоя. Пользуясь уже достигнутым, Цветаева легко могла бы найти общий язык с «классиками» зарубежья. Но не хотела: она прислушивалась к ритмам времени и руководствовалась своим внутренним ростом, требованиями своего духа, своего творческого гения. Гений поэзии всегда толкал ее против достигнутого и устоявшегося — в поисках нового и своего. Она всегда была в состоянии странствия, в поисках — не только формальных, но и духовных. Искала духовной родины, где встречаются все истинные поэты:

Так край желанен им, которому названья
Доселе не нашла еще людская речь.

(Ш. Бодлер. Плавание. Перевод М. Цветаевой)

Она писала, что личная жизнь ее интересует меньше всего: это могло бы показаться кокетством, вся ее любовная лирика — это разве не личная жизнь? В действительности ее жизнь, жизнь поэта, была настолько подчинена Гению творчества, что в ней даже личное обречено было стать общим, быть отданным в жертву стихии творчества. Самими обстоятельствами она настолько была втянута в водоворот событий, что не могла оставаться в камерных, лирических рамках даже в своей любовной лирике. Ее души хватало на слишком многое, и даже оставались еще невостребованные силы, которые она не знала, куда потратить, чтобы «протратиться» до конца. Чтобы оценить всю ее чрезмерность «в мире мер», всякому критику приходится, пользуясь ее словами, «растягивать жилы души», выходить за собственные границы.

Она болела всеми болезнями своего времени: жажда верить уживалась с ощущением невозможности верить, жажда творить — с невозможностью творить. У нее, как у каждого поэта, по ею же данному определению, много богов. Но все духовные разломы и бездны ее времени, поиск Бога и

игра с дьяволом сочетались в ней со способностью отойти и посмотреть на себя со стороны, своим высшим «я» оценить низшее.

Лучше нее самой никто (включая самых блистательных критиков) не объяснил с такой полнотой и проникновением суть ее поэзии и ее личности. Цветаева создала собственную поэтику: аналитическую — в статьях о поэзии и поэтах, и синтетическую — в поэзии, в стихах и поэмах о творчестве. Печатью ее неповторимой поэтики отмечена и проза о своем рождении как поэта: о семье и о детстве. Дневники и записные книжки приоткрывают ее творческую кухню: рождение замыслов из впечатлений, встреч, слов, ассоциаций, воспоминаний. Письма к Пастернаку и Рильке — это энциклопедия поэтики.

Цветаева знала, что поэт осуществляется через талантливого и конгениального читателя. Своими статьями о творчестве она старательно готовила своего читателя, страстно хотела быть понятой людьми, и ее жажда бессмертия — это жажда вечной жизни в человеческих душах.

Примечания

[1] *Вейдле В.* Умирание искусства. М., 2001. С. 186.

[2] *Mirsky D.* The Present State of Russian Letters // The London Mercury, 16, № 93 (1927) // *Mirsky D.* Uncollected Writings on Russian Literature / Ed. with an Introd. and Bibliography by *G.S. Smith*. Berkeley, 1989. P. 249, 251.

[3] *Ходасевич В.Ф.* После России (1928) // *Ходасевич В.Ф.* Книги и люди: Этюды о русской литературе. С. 316.

[4] *Цветаева М.И.* Неизданное: Сводные тетради. М., 1997. С. 326.

[5] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. / Сост. *А. Саакянц, Л. Мнухин*. М., 1994–1995. Т. 5. С. 246.

[6] Там же. Т. 4. С. 572. См. также: *Цветаева М.И.* Неизданное: Записные книжки: В 2 т. Т. 1: 1913–1919. М., 2000. С. 271.

[7] М.И. Цветаева — Б.Л. Пастернаку. 1 июля 1926 // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 6. С. 260.

[8] *Цветаева М.И.* Мать и музыка // Там же. Т. 5. С. 14.

[9] *Цветаева М.И.* Ответ на анкету // Там же. Т. 4. С. 622.

[10] *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 9. См. также: *Терапиано Ю.* Встречи: 1926–1971. М., 2002. С. 256, 332.

[11] *Mirsky D.* Marina Tsvetaeva // The New Statesman. 1926. № 670 (27 February 1926). См.: *Mirsky D.* Uncollected Writings on Russian Literature. P. 218–219.

[12] *Цветаева М.И.* Поэт и время // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 5. С. 335.

[13] Сборник «Лебединый стан», который здесь упоминается, при жизни Цветаевой не был опубликован, хотя отдельные стихотворения появлялись в периодике. Впервые отдельным изданием — *Цветаева М.* Лебединый стан. Стихи 1917–1921 гг. / Подгот. текста *Г.П. Струве*; Вступ. ст. *Ю.П. Иваска*. Мюнхен, 1957.

[14] *Цветаева М.И.* Поэт и время (1932) // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 5. С. 333.

[15] Там же. С. 334.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 20.

[18] *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 4. С. 473.

[19] См., например, письмо: М.И. Цветаева — А.В. Бахраху. 20 июля 1923 г. // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 6. С. 568.

[20] М.И. Цветаева — А.В. Бахраху. 9 июня 1923 г. // Там же. С. 558.

[21] *Ходасевич В.Ф.* Заметки о стихах (Цветаева. «Молодец») (1925) // *Ходасевич В.Ф.* Книги и люди. М., 2002. С. 313.

[22] Там же.

[23] Там же. С. 314.

[24] *Ходасевич В.Ф.* Младенчество (Отрывки из автобиографии) // Там же. С. 12.

[25] Современные записки. 1926. № 27. С. 569–572; The Slavonic Review. 1926. Vol. IV. № 12. P. 775–776.

[26] Цит. по: *Кудрова И.* После России. Марина Цветаева: годы чужбины. М., 1997. С. 73.

[27] М.И. Цветаева — Б.К. Родзевичу. 22 сентября 1923 // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 6. С. 660.

[28] М.И. Цветаева — Б.Л. Пастернаку. 10 июля 1926 // Там же. С. 263–264.

[29] М.И. Цветаева — К.Б. Родзевичу. 22 сентября 1923 // Там же. С. 660.

[30] Цит. по: *Кудрова И.* После России. Марина Цветаева: годы чужбины. С. 65.

[31] Цит. по: Там же. С. 22.

[32] Воля России. 1926. № 6/7. С. 102.

[33] *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия // Версты. 1926. № 1. С. 145–146.

[34] Об этом эпизоде см. в кн.: *Казнина О.А.* Русские в Англии: Русская эмиграция в контексте русско-английских культурных и литературных связей в первой половине XX века. М., 1997. С. 344–352.

[35] *Mirsky D.* Marina Tsvetaeva // The New Statesman. 1926. 27 February. Vol. XXVI. № 670. P. 611–613; цит. по: *Mirsky D.* Uncollected Writings on Russian Literature. P. 220.

[36] *Бунин И.А.* «Версты» // Возрождение. 1926. 5 августа (№ 429). С. 3. См. также: *Бунин И.А.* Записная книжка // Возрождение. 1926. 28 октября (№ 513). С. 3–4.

[37] Как замечает по этому поводу А. Саакянц, эти слова изобличают узость языкового мышления М. Горького (*Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 488).

[38] Д. Мирский — П.П. Сувчинскому. 5 июня 1928 // *Smith G.S.* The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinsky: 1922–1931 / Birmingham Slavonic Monographs. 1995. № 26. P. 107.

[39] *Слоним М.* Рец.: Марина Цветаева. После России: Стихи 1922–1925 // Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. Ч. I. 1910–1940 годы. Родство и чуждость. М.: Аграф, 2003. С. 345.

[40] *Ходасевич В.Ф.* «После России», 1928 // *Ходасевич В.Ф.* Книги и люди. С. 315.

[41] Там же. С. 316.

[42] Цит. по: *Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. С. 491.

[43] *Адамович Г.* После России (Новые стихи Марины Цветаевой) // Марина Цветаева в критике современников. Ч. I. С. 352.

[44] М.И. Цветаева — Н. Гронскому. 23 апреля 1928 // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 7. С. 200.

[45] *Цветаева М.* Бальмонту // Своими путями. Прага. 1925. № 5.

[46] *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 4. С. 20.

[47] Там же. С. 85.

[48] Там же. С. 100.

[49] Там же. С. 218.
[50] *Цветаева М.И.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 328.
[51] *Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. С. 571.
[52] *Цветаева М.И.* Поэт и время // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 5. С. 334.
[53] М.И. Цветаева — А. Тесковой. 27 января 1932 г. //*Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 6. С. 401.
[54] *Цветаева М.И.* Поэт и время // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 5. С. 329.
[55] Там же. С. 330.
[56] Там же. С. 332–333.
[57] Там же. С. 333.
[58] Там же. С. 335.
[59] Там же. С. 343.
[60] Там же. С. 340.
[61] Там же. С. 341.
[62] Там же.
[63] Там же. С. 344.
[64] Там же.
[65] Там же.
[66] *Цветаева М.И.* Искусство при свете совести // Там же. С. 348.
[67] Там же. С. 358–359.
[68] Там же. С. 359.
[69] Там же. С. 360.
[70] Там же.
[71] Там же.
[72] Там же. С. 360.
[73] Там же.
[74] Там же. С. 361.
[75] Там же. С. 362.
[76] Там же. С. 362–363.
[77] Там же. С. 363.
[78] *Цветаева М.И.* Земные приметы // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 4. С. 515.
[79] *Цветаева М.И.* Поэт и время // Там же. Т. 5. С. 366.
[80] Там же.
[81] Там же. С. 369.
[82] Там же. С. 370.
[83] Там же. С. 374.
[84] Видимо, вариация на тему Тертуллиана: «Зная лучшее, следую худшему».
[85] *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 5. С. 413.
[86] Там же. С. 395.
[87] Там же.
[88] Там же. С. 396.
[89] Там же.
[90] Там же.
[91] Там же. С. 398.
[92] Там же. С. 446.
[93] Там же. С. 437.
[94] Там же. С. 446.
[95] Там же. С. 448.
[96] Там же.

[97] Там же. С. 453.
[98] М.И. Цветаева — А. Тесковой. 15 января 1927 // *Цветаева М.И.* Собр. соч. Т. 6. С. 353.
[99] М.И. Цветаева — А. Тесковой. 21 февраля 1927 // Там же. С. 355.
[100] М.И. Цветаева — А. Тесковой. 20 октября 1927 // Там же. С. 360.
[101] М.И. Цветаева — А. Тесковой. 3 января 1928 // Там же. С. 364.
[102] М.И. Цветаева — А. Тесковой. 22 января 1929 // Там же. С. 375.
[103] Евразия. 1928. № 1.
[104] ГАРФ, ф. 5783, оп. 1, ед. хр. 352, л. 43.
[105] Документы НКВД, приведенные в книгах И. Кудровой «Гибель М. Цветаевой» (М., 1995), «После России» (М., 1997) и других ее исследованиях, со всей однозначностью подтверждают, что выбор был за Цветаеву сделан.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1892, 26 сентября (8 октября) — В Москве, в семье профессора Московского университета, основателя Музея изобразительных искусств (открыт в мае 1912 г.) Ивана Владимировича Цветаева и его жены, Марии Александровны, урожденной Мейн, родилась дочь Марина.

1894 — Рождение сестры Марины Анастасии.

Детство проходило в Москве, а летние месяцы, до 1902 года, — в Тарусе на Оке.

1899 — Марина Цветаева начала писать стихи (по ее словам, начала писать с семи лет).

С 1902 года, когда Мария Александровна Цветаева заболела чахоткой, семья подолгу жила за границей: в Италии, Швейцарии, Германии.

1905 — Поездка в Крым.

1906 — Лето. Смерть Марии Александровны в Тарусе.

За несколько лет Марина Цветаева переменила несколько гимназий, не задержавшись ни в одной.

1910, октябрь — В Москве вышла первая книга стихов Цветаевой «Вечерний альбом», получившая одобрительную рецензию М.А. Волошина. Цветаева пишет первую критическую статью: «Волшебство в стихах Брюсова».

1911, 5 мая — Цветаева приезжает в Коктебель к Волошину, в его доме знакомится со своим будущим мужем Сергеем Яковлевичем Эфроном.

С. Эфрон болен туберкулезом, лечится кумысом в Уфимской губернии.

1912, 27 января — Состоялось венчание М. Цветаевой и С. Эфрона.

1912, февраль — Выходит в свет вторая книга стихов Марины Цветаевой «Волшебный фонарь».

1912, 29 февраля — Новобрачные уезжают в свадебное путешествие по Италии, Франции, Германии.

1912, 5(18) сентября — Рождение у М. Цветаевой и С. Эфрона дочери Ариадны.

1913, февраль — Выход в свет третьего сборника Цветаевой «Из двух книг».

Цветаева работает над книгой «Юношеские стихи», включившей поэзию 1912–1915 гг.; книга осталась в рукописи.

1913, апрель—август — Цветаева с семьей живет в коктебельском доме Волошина.

1913, 30 августа — Смерть отца, И.В. Цветаева, в Москве.

1913, сентябрь—декабрь — Цветаева с семьей живет в Крыму: в Ялте, Феодосии. Выступления Цветаевой на литературных вечерах.

1914, март—апрель — Переписка с В.В. Розановым.

1914, 15 февраля — 15 марта — Работа над поэмой «Чародей» (вошла в состав сборника «Юношеские стихи»).

1914, осень — Семья Цветаевой переезжает в дом в Борисоглебском переулке.

1914, осень—зима — Создание цикла лирических стихов, вдохновленных встречей с поэтессой С.Я. Парнок.

1915, 11 февраля — Написано первое стихотворение, обращенное к Анне Ахматовой («Узкий, нерусский стан...»).

1915, март — С. Эфрон отправляется на фронт с санитарным поездом.

1915, весна, лето — Поездка с С. Парнок в Коктебель и Малороссию. Встреча в Коктебеле с О. Мандельштамом.

1915, август — Возвращение в Москву.

1915, декабрь — Поездка с С. Парнок в Петроград.

1916, январь — Встреча Нового года в Петрограде. Знакомство с М. Кузминым. Вторая встреча с О. Мандельштамом. 20 января Цветаева возвращается в Москву. 22 января выступает на вечере поэтесс в Политехническом музее. Публикации стихов в петроградском журнале «Северные записки».

1916, конец января — начало февраля — Приезд в Москву О. Мандельштама; создание стихов, ему посвященных; создание цикла стихов о Москве.

1916, апрель—май — Цикл стихов к Александру Блоку.

1916, лето — «Александровское лето»: поездка М. Цветаевой в г. Александров Владимирской губернии. Создание цикла стихов к А. Ахматовой.

1916, вторая половина года — Создание романтических стихотворений, значительная часть которых составила впоследствии книгу «Версты I», вышедшую в 1922 г. Перевод французского романа Анны де Ноайль «Новое упование» (напечатан в журнале «Северные записки»).

1917, январь—март — Создание стихов о Февральской революции.

1917, 13 апреля — Рождение дочери Ирины.

1917, сентябрь—октябрь — М. Цветаева в Феодосии.

1917, ноябрь — Возвращение в Москву после Октябрьской революции, встреча с мужем. Трагические стихи о катастрофе революции, Гражданской войны, Белого движения.

1917, декабрь — Знакомство с поэтом П.Г. Антокольским, актером, учеником Вахтангова.

1918, январь — Антокольский знакомит Цветаеву с учеником Вахтангова, актером Ю.А. Завадским. С. Эфрон тайно появляется на несколько дней в Москве, а затем уезжает в Ростов, где формируется Добровольческая армия. 18 января происходит встреча Цветаевой и Эфрона перед четырехлетней разлукой.

1918, весна—лето — Создание лирических и гражданских стихотворений,

которые войдут впоследствии в книгу «Лебединый Стан» (при жизни М. Цветаевой издана не была).

1918, ноябрь — Служба в Наркомнаце.

1918, сентябрь—декабрь — Знакомство с С.Е. Голлидэй — прототипом героини романтических пьес для театра. Работа над пьесами «Червонный Валет», «Метель», «Приключение».

1919, январь — Завершение пьесы «Приключение».

1919, январь—февраль — Написание пьесы «Фортуна».

1919, апрель—октябрь — Служба в должности регистратора статистическо-справочного отдела по учету русских военнопленных.

1919, июнь—июль — Написана пьеса «Каменный ангел».

1919, июль—август — Написана пьеса «Феникс».

1919, 27 ноября — Цветаева, в отчаянии от голода и разрухи, отправляет дочерей Алю и Ирину в Кунцевский приют, где они голодают и болеют.

1920 — Тяжелобольную Алю М. Цветаева забирает из приюта, живут у знакомых.

1920, 15 (или 16) февраля — В приюте умерла Ирина.

1920, апрель — Лирический цикл художнику Н.Н. Вышеславцеву.

1920, 9 мая — Цветаева впервые видит А. Блока на его выступлении в Политехническом институте, но не решается подойти.

1920, 27 мая — Присутствует во Дворце Искусств на юбилейном вечере К. Бальмонта.

1920, 14 июля — 17 сентября — Написана поэма-сказка «Царь-Девица».

1920, 11 декабря — Выступает в Политехническом музее на вечере поэтесс.

1921, январь — Работа над поэмой «На Красном Коне».

1921, конец января — февраль — Работа над поэмой «Егорушка».

1921, февраль—март — Знакомство с князем С.М. Волконским, посвящение ему цикла стихов «Ученик». Создание лирических циклов «Марина», «Разлука», «Георгий» (к мужу).

1921, 14 июля — Цветаева узнала, что Эфрон жив, находится в Константинополе и собирается в Чехию.

1921, 7 августа — Умер Александр Блок.

1921, конец ноября — Завершение стихотворного реквиема А. Блоку.

В 1921 г., после восьмилетнего перерыва, в частном издательстве «Костры» выходит сборник «Версты», включающий 35 стихотворений, написанных с января 1917 г. по декабрь 1920 г.

1922, январь—май — Поэма «Переулочки» — прощание с Москвой.

1922, 3–10 мая — Получение документов для выезда с дочерью за границу.

1922, 11 мая — Отъезд.

1922, 15 мая — Прибытие в Берлин.

Выход в Берлине сборников «Разлука» и «Стихи к Блоку».

1922, 16 мая — Отзыв А. Белого на сборник «Разлука».

Дружба с А. Белым, описанная впоследствии в очерке «Пленный дух».

1922, 7 июня — Встреча с приехавшим из Праги Эфроном.

1922, июнь—июль — Стихотворения, посвященные А.Г. Вишняку (Геликону).

1922, июль — Очерк «Световой ливень» о книге Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь».

1922, 31 июля — Отъезд Цветаевой в Чехию.

1922, 5 августа — Приезд в Прагу. Жизнь в Чехии, в сельской местности, с августа 1922 г. по октябрь 1925 г.

1922, 19 ноября — Цветаева пишет первое письмо Б. Пастернаку, положившее начало их длительной переписке.

Публикации в эмигрантских журналах и альманахах.

1922, декабрь — Завершение работы над поэмой-сказкой «Молодец», начатой в Москве.

Выход книг во второй половине 1922 г.: «Конец Казановы» (третье действие). М.: Созвездие; «Версты». Вып. 1. М.: ГИЗ; «Царь-Девица». М.: ГИЗ; «Царь-Девица». Берлин: Эпоха.

1923, январь — «Кедр»: Очерк о книге С.М. Волконского «Родина».

1923, февраль — Выход в Берлине книг Цветаевой «Ремесло» и «Психея».

1923, февраль—март — Переписка с Б. Пастернаком. Стихи.

1923, апрель — Знакомство с К.Б. Родзевичем, офицером, другом С. Эфрона.

1923, осень — Роман с Родзевичем, стихи к нему.

1923, октябрь — Начало работы над трагедией «Тезей».

1924, 1 января — 1 февраля — Написана «Поэма Горы».

1924, 1 февраля — 8 июня — Написана «Поэма Конца».

1924, 7 октября — Закончена первая часть задуманной трилогии «Гнев Афродиты»: «Ариадна» (первоначально «Тезей»).

1925, 1 февраля — Рождение сына Георгия.

1925, 1 марта — Начало работы над поэмой «Крысолов».

1925, весна — Издание поэмы «Молодец» спустя два года после написания.

1925, август — Очерк-воспоминание «Герой труда (Записи о Валерии Брюсове)».

1925, осень — Продолжение работы над «Крысоловом». Подготовка к переезду во Францию.

1925, 1 ноября — Семья Цветаевой прибывает в Париж. Живут в парижских пригородах.

1925, декабрь — Завершение поэмы «Крысолов».

1926, 6 февраля — Первый литературный вечер Цветаевой в эмиграции.

1927, февраль—март — Статьи «Поэт о критике» и «Цветник» с острой критикой Г. Адамовича.

1927, 10—26 марта — Поездка в Лондон по приглашению Д.П. Святополк-Мирского. Выступление на вечерах в бывшем русском посольстве («Русский Дом» А.И. Саблина). Работа над очерком «Мой ответ Осипу Мандельштаму».

1927, 17 апреля — Выступление на концерте-вечере в Союзе молодых поэтов в Париже.

1927, 24 апреля — Поездка с детьми в Сен-Жиль (Вандея).

1927, май—август — Переписка М. Цветаевой, Б. Пастернака и Р.-М. Рильке.

1927, май — Написана поэма «У моря», обращенная к Б. Пастернаку.

1927, июнь — Написана поэма «Попытка комнаты», обращенная к Р.-М. Рильке и Б. Пастернаку.

1927, июль — Написана «Поэма Лестницы».

1927, 7 ноября — Записка Цветаевой к Рильке, на которую она не получила ответа.

1927, 29 декабря — Смерть Р.-М. Рильке.

1927, 7 февраля — Написано «Новогоднее» — посмертное письмо к Рильке.

1927, 27 февраля — Очерк-реквием в прозе «Твоя смерть», посвященный памяти Рильке.

1927, май — Завершение работы над сборником стихов «После России».

1927, конец мая — Написана «Поэма Воздуха», посвященная перелету американского авиатора Чарльза Линдберга из Нью-Йорка в Париж.

1927, лето — Работа над трагедией «Федра».

1927, сентябрь — Приезд в Медон Анастасии Цветаевой, гостившей у М. Горького в Сорренто.

Конец года. Близка к завершению работа над трагедией «Федра».

1928, январь — Возвращение к работе над поэмой «Егорушка».

1928, январь—февраль — Выход последнего прижизненного сборника стихов Цветаевой «После России».

1928, январь—февраль — Знакомство с молодым поэтом Н.П. Гронским.

1928, 15 июня — Участие в работе группы молодых литераторов «Кочевье».

1928, 1 августа — Начало работы над поэмой «Перекоп».

1928, лето, осень — Дружба с Н.П. Гронским.

1928, 7 ноября — Встреча с В. Маяковским в кафе «Вольтер» на его вечере.

1928, 24 ноября — Выход № 1 газеты «Евразия» с обращением М. Цветаевой к В. Маяковскому.

1929, февраль—март — Очерк о художнице Н.С. Гончаровой.

1929, до середины мая — Работа над поэмой «Перекоп».

Подготовка материалов к задуманной «Поэме о Царской семье».

1929, октябрь — Поездка в Брюссель для участия в литературных чтениях.

1929, 26 ноября — Выступление на русско-французских встречах в Париже.

1929, 18 декабря — Второе выступление на русско-французских встречах, участие в прениях на тему «Достоевский в представлении наших современников».

1930, начало года — Работа над «Поэмой о Царской семье».

1930, март — Работа над переводом поэмы «Молодец» на французский язык для издания с иллюстрациями Гончаровой (была опубликована только первая глава).

1930, 26 и 29 апреля — Участие в «Вечере романтики» и в русско-французских встречах.

1930, август — Реквием В. Маяковскому из семи стихотворений.

1931, апрель—май — Очерк об О. Мандельштаме «История одного посвящения».

1931, июнь—июль — Работа над циклом «Стихи к Пушкину».

1931, осень — Работа над эссе о творчестве «Искусство при свете совести».

1931, 19 декабря — Литературный вечер Цветаевой.

1932, 21 января — Выступление с чтением доклада «Поэт и время».

1932, 26 мая — Выступление с докладом «Искусство при свете совести».

1932, сентябрь — Работа над очерком «Живое о живом», посвященным памяти М.А. Волошина.

1932, 13 октября — Чтение очерка о М. Волошине на литературном вечере.

1932, 17—18 октября — Стихотворный цикл «Ici-haut» («Здесь, в поднебесье»), посвященный памяти М. Волошина.

1932, ноябрь—декабрь — «Письмо к амазонке», обращенное к писательнице Натали Клиффорд-Барни. При жизни Цветаевой напечатано не было.

1932, декабрь — Завершена статья «Эпос и лирика современной России» о В. Маяковском и Б. Пастернаке.

1933, январь — Эпистолярный роман из писем к берлинскому издателю А.Г. Вишняку: «Девять писем, с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием», или «Флорентийские ночи». Роман не был издан.

1933, март — Завершение «Оды пешему ходу».

1933, лето — Воспоминание о детстве «Башня в плюще».

1933, 1 июля — Статья «Поэты с историей и поэты без истории», посвященная Б. Пастернаку. Завершение работы над стихотворным циклом «Стол».

1933, август—сентябрь — Автобиографические очерки: «Музей Александра III», «Лавровый венок», «Открытие музея», «Жених», а также статья «Два лесных Царя».

1933, декабрь — Автобиографический очерк «Дом у Старого Пимена».

1934, февраль — Очерк «Пленный дух» в память Андрея Белого.

1934, май — Мемуарный очерк «Хлыстовки».

1934, июнь — Очерк «Страховка жизни»; сценка «Китаец».

1934, конец лета — начало осени — Мемуары: «Мать и музыка» и «Сказка матери».

1934, ноябрь — Гибель Н. Гронского. Очерк о нем «Поэт-альпинист».

1935, январь — Цикл стихов на смерть Н. Гронского: «Надгробие».

1935, февраль — Конфликт с дочерью, уход ее из дома.

1935, 2 февраля — Выступление с докладом «Моя встреча с Блоком» (доклад не сохранился).

1935, июнь — Автобиографический очерк «Черт».

1935, 24 июня — Встреча с Б. Пастернаком на антифашистском Международном конгрессе писателей.

1935, 28 июня — Поездка с сыном в Фавьер.

1935, лето—осень — В Фавьере написан цикл «Отцам» из двух стихотворений.

1936, март — Очерк-воспоминание «Нездешний вечер», посвященный М. Кузмину.

1936, апрель — Четыре очерка на французском языке под общим названием «Отец и его музей».

1936, 20—27 мая — Поездка в Брюссель с чтением французских очерков об отце и его музее.

1936, июнь—июль — Работа над переводами стихов А.С. Пушкина на французский язык.

1936, 29 июля — 30 сентября — Переписка с молодым поэтом Анатолием Штейгером. Цикл «Стихи сироте» (конец августа — сентябрь), посвященный А. Штейгеру.

1937, январь — Очерк «Мой Пушкин»; подготовка к печати «Стихов к Пушкину» 1931 года.

1937, 2 марта — Чтение переводов стихов Пушкина на французский язык на вечере, устроенном негритянским населением Парижа.

1937, 15 марта — Отъезд Ариадны Эфрон в Россию.

1937, 25 марта — Участие в литературном вечере с чтением стихов.

1937, 6 июня — Чтение переводов Пушкина на Пушкинском вечере.

1937, июнь — Посетила парижскую Всемирную выставку. Провела два часа в советском павильоне.

1937, весна — начало лета — Работа над очерком «Пушкин и Пугачев».

1937, 11 июля — В Лакано-Осеан, куда уехала с сыном, начала работать над мемуарной «Повестью о Сонечке».

1937, 10 октября — С. Эфрон, завербованный советскими спецслужбами, оказался замешан в политическом убийстве и был срочно отправлен в Россию.

1937, 22 октября — Допрос М. Цветаевой во французской полиции.

1938, 30 января — Чтение стихов на литературном вечере. Подготовка к отъезду в Россию.

1938, октябрь—ноябрь — Работа над стихами к Чехии (цикл «Сентябрь»).

1939, январь — Пометки и пояснения к поэме «Перекоп».

1939, март — Оккупация Праги фашистскими войсками. Стихи к Чехии (цикл «Март»).

1939, апрель—май — Работа над «Стихами к Чехии».

1939, 12 июня — Отъезд Цветаевой с сыном из Франции.

1939, 19 июня — Приезд в Москву и в тот же день переезд в подмосковный поселок Болшево.

1939, 21 июля — 19 августа — М. Цветаева перевела на французский для журнала «Ревю де Моску» стихотворения Лермонтова.

1939, 10 октября — Арест Ариадны Эфрон.

1939, ноябрь — Арест С. Эфрона. Цветаева с сыном уезжают из Болшева.

1940, с зимы до начала лета — Цветаева с Муром живут в подмосковном Голицыно, неподалеку от Дома творчества писателей. Периодически Цветаева ездит в Москву с передачами. В Голицыно написано несколько лирических стихотворений, автобиография для предполагавшейся «Литературной энциклопедии». Переводы поэм Важа-Пшавела, баллад о Робин Гуде и др.

1940, 7 июня — Отъезд из Голицыно в Москву.

1940, декабрь — Перевод «Плаванья» Ш. Бодлера.

1940, 23 декабря — Цветаева пишет письмо Сталину о муже и дочери.

1941, 7 или 8 июня — Встреча с А. Ахматовой.

1941, 22 июня — Начало войны.

1941, 27 июня — Переводы из Ф.-Г. Лорки.

1941, 8 августа — Отъезд из Москвы на пароходе вместе с группой писателей в Елабугу.

1941, 18 августа — Прибытие в Елабугу. Безрезультатные поиски работы.

1941, 31 августа — Марина Цветаева покончила с собой.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения М. Цветаевой

Собр. соч.: В 7 т. / Сост. *А. Саакянц, Л. Мнухин.* М.: Эллис Лак, 1994–1995.

Неизданное: Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997.

Неизданное: Записные книжки: В 2 т. Т. 1: 1913–1919. М.: Эллис Лак, 2000.

Марина Цветаева / Под ред. *Р. Кембалла* в сотрудничестве с *Е.Г. Эткиндом* и *Л.М. Геллером.* Bern-Berlin-Frankfurt-New-York-Paris-Wien, 1991.

Письма к Анне Тесковой. Иерусалим: Версты, 1982.

Неизданные письма. К Л. Эллису, В. Розанову, А. Ахматовой, О. Черновой, Ф. Сосинскому, Л. Пастернаку, Б. Пастернаку, В. Буниной и др. / Под ред. *Г. Струве* и *Н. Струве.* Париж: YMCA-Press, 1972.

12 писем к Ю. Иваску: 1933–1937 // Русский литературный архив. New York, 1956.

Из писем Марины Цветаевой к Саломее Андрониковой-Гальперн / Публ. *Г.П. Струве* // Вестник Русского Христианского Движения (Париж-Нью-Йорк-Москва). 1983. № 138.

9 писем М. Цветаевой к Льву Шестову // Вестник Русского Христианского движения, № 129. 1979.

Письмо Цветаевой В.Ф. Ходасевичу от 15 апреля 1934 г. / Публ. *А.С. Эфрон* // Новый мир. № 4. 1969.

Литература о М. Цветаевой

Белкина М. Скрещение судеб. Попытка Цветаевой, двух последних лет ее жизни. Попытка детей ее. Попытка времени, людей, обстоятельств. М.: Книга, 1988.

Козовой В. Письма М. Цветаевой из архива П.П. Сувчинского // Revue des études slaves. LXIV. 2. 1992 (опубликовано с испр. и доп. в журнале «Новый мир», 1993, № 1).

Кудрова И. Последнее «дело» Сергея Эфрона // Звезда. 1992. № 10.

Кудрова И. Гибель М. Цветаевой. М.: Независимая газета, 1995.

Кудрова И. После России. Марина Цветаева: годы чужбины. М.: Рост, 1997.

Лосская В. Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. Tenafly, 1989; то же: М.: Культура и традиции, 1992.

Павловский А. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой. Л.: Советский писатель, 1989.

Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1997.

Ходасевич В.Ф. Заметки о стихах (Цветаева. «Молодец») (1925) // *Ходасевич В.Ф.* Книги и люди. Этюды о русской литературе. М.: Жизнь и мысль, 2002.

Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой: СП Интерпринт, М., 1992.

Karlinsky S. Marina Tsvetaeva: The Woman, her World and her Poetry. Cambridge, 1985.

Proceedings of the Tsvetaeva colloquium, Lausanne, June, 1982. Ed. by Robin Kemball. P. 11–18; Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI–3.VII.1982).

О.А. Казнина

Игорь Северянин

Еще совсем недавно произведения Игоря Северянина (Игоря Васильевича Лотарева, 1887–1941) печатались под рубрикой «Забытое», а теперь все чаще рассматриваются как поэтические памятники эпохи. И это вполне закономерно — его стихи до сих пор не потеряли своей искренности, оригинальности, эмоциональной силы. Не случайно, Валерий Брюсов, одним из первых, наряду с Федором Сологубом, Александром Блоком и Николаем Гумилевым, поддержавший молодого автора, отмечал: «Игорь Северянин — поэт, в прекрасном, в лучшем смысле слова. Это — лирик, тонко воспринимающий природу и весь мир... Это — истинный поэт, глубоко переживающий жизнь и своими ритмами заставляющий читателя страдать и радоваться вместе с собой. Это — ироник, остро подмечающий вокруг себя смешное и низкое и клеймящий это в меткой сатире. Это — художник, которому открылись тайны стиха...»[1].

С «Громокипящего кубка» началась триумфальная слава Игоря Северянина. «Ананасы в шампанском», включавшие и более ранние стихи, стали символом своеобразной, пряной, экзотической лирики поэта. В 1918 г., на переломе жизненной и творческой судьбы, Северянин, избранный Королем поэтов, но оказавшийся в эмиграции, завершил сборник поэз «Соловей». Поистине итоговой для зарубежного периода стала книга «Классические розы» (1931), вобравшая стихотворения 1920-х гг. о «неподражаемой России», о жизни у эстонских озер и в православном монастыре, о «любви коронной». Так на протяжении 35-ти лет вплоть до начала Великой Отечественной войны разворачивалась творческая биография поэта.

«Я — гений Игорь Северянин», — сказал он и, действительно, стал одним из самых популярных поэтов предреволюционной России. Публика стремилась на его поэзоконцерты. Как заметил И.А. Бунин, имя Северянина «знали не только все гимназисты, студенты, курсистки, молодые офицеры, но даже многие приказчики, фельдшерицы, коммивояжеры, юнкера...»[2].

Окруженный толпами поклонников и поклонниц, поэт выходил на эстраду в застегнутом наглухо черном сюртуке с цветком в петлице и с непроницаемым лицом мелодично исполнял «поэзы», буквально гипнотизируя зрителей своим пением. Бесстрастно слушал восторженные кри-

ки и бурю оваций и так же бесстрастно уходил с эстрады. Он возвышался над шумной толпой и оставался загадкой для современников и потомков. Поэт и сам в течение жизни примерял разные маски, порой скрывая за ними остроту душевных переживаний, свой «бóльный путь земной»:

За струнной изгородью лиры
Живет неведомый паяц.
Его палаццо из палацц —
За струнной изгородью лиры...
Как он смешит пигмеев мира,
Как сотрясает хохот плац,
Когда за изгородью лиры
Рыдает царственный паяц!..
(«Триолет», 1909)

Один из современников, Борис Гусман, справедливо заметил, что «Игорь Северянин со своими необычными успехами, взлетами и падениями явился блестящей, совершенно исключительной мишенью» для «близоруких охотников» — критиков[3]. Северянин внимательно следил за отзывами в печати о своем творчестве, чтобы ознакомить с ними «подрастающего читателя». Но прижизненная критика творчества поэта, обширная и разнообразная, очень скудно вошла в поле зрения современных исследователей, и образ, сложившийся в мозаике этих заметок, остался невостребованным. Особенно это касается статей и рецензий, печатавшихся в прессе русского зарубежья и до сих пор не собранных воедино.

НАСТРОЙКА ЛИРЫ

Игорь Северянин считал знаменательным, что родился в тот год, когда умер Надсон и вышла в свет первая книга Фофанова «Стихотворения К.М. Фофанова (1880—1887 гг.)», поэта, поддержавшего его в самом начале творческого пути.

Об отце, Василии Петровиче Лотареве, он писал в «поэме детства» «Роса оранжевого часа» (1925): «Великолепнейший лингвист, / И образован и воспитан, / Он был умен, он был начитан». Мать поэта, Наталия Степановна, урожденная Шеншина, происходила из старинного дворянского рода, к которому принадлежали Н.М. Карамзин и Афанасий Фет.

Особую гордость Северянина вызывало родство с «доблестным дедом» Карамзиным: «...И в жилах северного барда / Струится кровь Карамзина» («Поэза о Карамзине», 1912). Своим «высокомерным, вознесенным к потолку лицом мучного цвета со слегка одутловатыми щеками»[4] поэт, по словам Д. Бурлюка, напоминал екатерининского вельможу.

Детство поэта прошло в Петербурге, но в 1895 г. его родители расстались, и мальчик вместе с отцом переехал в Череповецкий уезд Новгородской губернии в имение тетки на реке Суде. С 1898 по 1902 г. будущий

поэт учился в Череповецком реальном училище, чем и ограничилось его официальное образование. Это давало повод упрекать Северянина в малообразованности и некультурности. Несправедливость таких суждений видна, в частности, на примере его автобиографического очерка «Образцовые основы» (1924), где раскрываются подлинные истоки его личности и те принципы, на которых будет развиваться зрелое творчество поэта: любовь к поэзии, музыке и русской природе.

Северянин надолго сохранил взволновавшие его впечатления от путешествия в 1903 г. вместе с отцом через всю Россию на Дальний Восток, в Квантун. В декабре того же года, незадолго до начала русско-японской войны, он вернулся в Петербург и поселился с матерью в Гатчине (отец умер от чахотки в Ялте в мае 1904 г.). В гостях у матери часто бывали литераторы, художники, музыканты, и Северянин не раз вспоминал эту пору как время восторгов и музыки, время, когда он стал поэтом. Из писем становится известно, что Наталия Степановна многие годы поддерживала творческие порывы сына, была его верным другом и наставником: даже любимого Бодлера Северянин переводил с французского «с помощью maman».

Свое первое стихотворение «Звезда и дева» Северянин написал значительно раньше, в 1895 г., когда ему не было девяти лет. Тем не менее, один из наиболее распространенных и укоренившихся в сознании читателей мифов — о внезапном появлении Игоря Северянина на поэтическом Парнасе в 1913 году. Его творческий путь принято делить на два периода. Первый охватывает 1913–1918 гг., начиная с выхода в свет книги «Громокипящий кубок» и до избрания в 1918 году Королем поэтов. Второй период (1918–1941) связан с более чем двадцатилетним пребыванием поэта вне России, от вынужденной эмиграции в эстонском поселке Тойла до краткого возвращения в советское подданство в 1940 г. Обычно эти периоды творчества Северянина оцениваются крайне неоднозначно, существует тенденция к их противопоставлению. Не в последнюю очередь двойственность в восприятии поэзии Северянина, невнимание к проблеме его творческой эволюции, к внутренней целостности его художественного мира связаны с общей неразработанностью его наследия, которое нередко предстает обедненным, разъятым на случайные фрагменты.

Прежде всего, необходимо выделить как самостоятельный этап тот отрезок творческой биографии Северянина, который располагался во времени *до* выхода в свет «Громокипящего кубка». Это ранний период творчества (1904–1912), когда он сложился как поэт. Нередко остается без внимания, что до 1913 г. Северянин выпустил 35 брошюр, многие стихи из которых вошли в «Громокипящий кубок».

Северянин называл своим первым выступлением в печати публикацию 1 февраля 1905 г. в солдатском журнале «Досуг и дело» стихотворения «Гибель “Рюрика”» и именно от нее отсчитывал юбилеи своей литературной работы. На самом деле стихотворение вышло раньше отдельной брошюрой из шести страниц (дозволено цензурой к печати 12 октября 1904). К тому же «Гибель “Рюрика”» была уже второй брошюрой поэта Игоря Лотарева.

Еще до ее выхода в свет таким же образом было издано его стихотворение «К предстоящему выходу Порт-Артурской эскадры» (дозволено цензурой к печати 25 сентября 1904 г.).

Всего Северянин на страницах тридцати пяти брошюр (издание автора) опубликовал 275 произведений. Большая часть этих стихов вошла затем в книги «Громокипящий кубок» (111 стихотворений), «Златолира» (37) и «Ананасы в шампанском» (25), которые в 1915–1918 гг. составили три тома «Собрания поэз». Другие стихотворения периода «брошюр» Северянин включил в сборники «Поэзоантракт», «Victoria Regia», а также «Ручьи в лилиях» и «Настройка лиры» (два последних напечатаны не были).

Северянин ценил ранний период своего творчества, называл его «настройкой лиры» и в поисках собственного литературного имени дважды менял свою подпись. В 1904–1907 гг. он публиковал стихи под собственной фамилией — Игорь Лотарев. За этой подписью вышло 13 брошюр (последняя называется «Лепестки роз жизни»). В 1908 г. Северянин сменил имя и напечатал листок «Памяти А.М. Жемчужникова» под псевдонимом «Игорь-Северянин» с дефисом, где приложение «Северянин» является вторым именем и указывает на особое значение Русского Севера в его жизни и творчестве (ср. Мамин-Сибиряк). Последняя брошюра, подписанная псевдонимом Игорь-Северянин с дефисом, 35-я: «Эпилог "Эго-футуризм"» (1912). Начиная с «Громокипящего кубка» (1913) он использовал, за редким исключением, имя «Игорь Северянин», где псевдоним — второе имя — превратился в фамилию.

Нами была найдена неопубликованная брошюра Северянина «Элегантные модели», полностью подготовленная им к печати и анонсированная в сентябре 1912 г. в газете «Нижегородец». Очевидно, разрыв с группой эгофутуристов и перспектива работы над книгой «Громокипящий кубок» помешали поэту осуществить свой первоначальный замысел и продолжить издание брошюр — в его планах значились еще «Чайные поэзы» и «Полонезы».

В эти годы Северянин становится создателем собственной футуристической группы. В интервью «Синему журналу» (1913, № 49) он рассказывал: «В 1911 г. я провозгласил в России эгофутуризм, издав свой прогремевший "Пролог". Вскоре нашлись последователи, и в январе 1912 г. была нами организована "Академия эгопоэзии", после чего И.В. Игнатьев стал издавать газету "Петерб<ургский> глашатай", около которой и группируются ныне все эгофутуристы. В конце 1912 г. я выпустил "Эпилог" и перестал быть эгофутуристом. Моя задача была выполнена, доктрина "Я — в будущем" стала для меня нелепой... Конечно, я сочувствую всем эгофутуристам, но, к сожалению, среди них много *вечных*, которые никогда не узнают способа *перестать быть* эгофутуристами... Мешает им отчаянная бездарность и тупые трюки».

По поводу литературных современников Северянин высказывался нелицеприятно: «Что же касается "москвичей" — кубофутуристов и "казанцев" — неофутуристов, — это сплошное шарлатанство, и я о них даже и говорить не желаю! Равно я не признаю и футуризма иностранного. Из

современных русских поэтов выше всех ставлю Брюсова. Не выношу очень многих, в особенности, Ратгауза и Городецкого. "Акмеизм" возбуждает у меня хохот: какой же истинный поэт не акмеист?!

Ведь так можно и "Соловьизм" изобрести! Смешит меня и "Цех поэтов", в котором положительно коверкают начинающих. Вообще, этот "Цех" — выдумка никчемная. Я называю его "обезьянизмом". Сухо, бездушно, посредственно в нем все. Да, не радует меня наша молодая поэзия, и прав Брюсов, писавший как-то мне: "работы много, а работников нет"».

РАДОСТНЫЙ ДАР НЕБЕС

«Громокипящий кубок» вышел в свет 4 марта 1913 г. Книга имела триумфальный успех и стала заметным явлением русской поэзии XX в. За первые два года книга выдержала 7 изданий, а всего за шесть лет, с 1913 до 1918 г. — 10. В предисловии Федора Сологуба говорилось: «Одно из сладчайших утешений жизни — поэзия свободная, легкий, радостный дар небес. Появление поэта радует, и, когда возникает новый поэт, душа бывает взволнована, как взволнована бывает она приходом весны».

Несмотря на то, что Северянин шел к «Громокипящему кубку» десять лет, книга открыла новый этап его творческой биографии, когда он совершал переоценку всего, написанного за эти годы. «Счастливое чудо» (А. Измайлов), «нечаянная радость» (Ф. Сологуб), «большое культурное событие» (Н. Гумилев), — так определили появление книги современники Северянина.

Если мы внимательно проанализируем тексты «Громокипящего кубка», то увидим, что композиция книги является авторской. В книге всего 137 стихотворений (поэз) за 1905—1912 гг., большинство из которых были опубликованы в альманахах, журналах, газетах и вошли в ранние брошюры Северянина (с двенадцатой по тридцать пятую). Стихи брошюры «Ручьи в лилиях» (весна 1911) за исключением двух перепечатаны полностью. Впервые в книге опубликовано только восемь произведений: «Berceuse осенний», «Эскиз вечерний», «Шампанский полонез», «Virelai», «Гюи де Мопассан», «Газэлла», «Демон», «Любовь и Слава».

Заглавия двух из четырех разделов книги перешли из вышедших ранее брошюр: раздел «Сирень моей весны» — 18-я брошюра (1908) и «За струнной изгородью лиры» — 25-я брошюра (1909). Есть случаи, когда последовательность стихов соответствует их композиции в ранних брошюрах. Так, первые четыре стихотворения книги: «Очам твоей души», «Солнце и море», «Весенний день», «В грехе забвенье» — открывают брошюру «Очам твоей души» (1912), далее следуют стихи, не включенные в сборник. Оспорить авторское расположение стихов в брошюрах Северянина невозможно.

В «Громокипящем кубке» отразилась история «мещанской драмы» поэта-грёзэра, охваченного порывом молодости и нового весеннего чувства. Он живет мечтами и грезами о прекрасной женщине. Разочарованный и

обманутый в своих чувствах, герой попадает с берегов форелевой реки и северного «одебренного» леса на площадь. Затем возникает образ одинокого поэта — царственного паяца, который уходит с площади от толпы и рыдает за струнной изгородью лиры. Невольно ощущается ироничность слов «гения Игоря Северянина» об упоении своей победой и искренность намерения идти «в природу, как в обитель, / Петь свой осмеянный *устав*».

Главной причиной успеха книги «Громокипящий кубок» была ее своевременность и современность. Она вышла весной 1913 г., когда имя Северянина было уже известно: футуристам удалось обратить на себя внимание. И хотя многие современники отделяли Северянина от футуризма, но отдавали должное тому чувству времени, которое проявилось в «Громокипящем кубке».

«Его поэзия, — заметил В. Ходасевич, — необычайно современна — и не только потому, что в ней часто говорится об аэропланах, кокотках и т. п., — а потому, что его душа — душа сегодняшнего дня. Может быть, в ней отразились все пороки, изломы, уродства нашей городской жизни, нашей тридцатиэтажной культуры, «гнилой как рокфор», но в ней отразилось и небо, еще синеющее над нами»[5].

Вторая книга поэз Северянина «Златолира» вышла 4 марта 1914 г. (выдержала 7 изданий), третья — 28 января 1915 г. — «Ананасы в шампанском» (5 изданий), четвертая — 14 апреля 1915 г.— «Victoria Regia» (4 издания), пятая и шестая — «Поэзоантракт» и «Тост безответный» (соответственно, в 1915 г., 2 издания и в 1916 г., 1 издание). Внимание критики к этим книгам шло по убывающей, каждая последующая книга встречалась более прохладно, чем предыдущая. Неровность успеха Северянина во многом была связана с тем, что после «Громокипящего кубка» поэт помещал в новые сборники все более ранние стихотворения. Таким образом, создавалась обратная перспектива творческого пути.

Вместе с тем, Игорь Северянин, вдохновленный успехом первой книги, в «Ананасах в шампанском» усилил элемент смелой парадоксальности: сочетал традиционные формы стиха (элегии, колыбельные, рондо) с изобретенными им поэзами, «пятицветами», «перекатами», «промельками», «диссонами». Полные неологизмов стихи «Электрассонанс», «В осенокошенном поле», «Когда ночело», «В коляске Эсклармонды» и др. делали книгу более трудной для восприятия читателей. Аналогичным был опыт первых изданий Маяковского, Бурлюка, Крученых.

И тем не менее, в сознании современников имя Северянина нередко ассоциировалось именно с этой книгой. Николай Клюев в письме к Есенину, написанном еще до личного знакомства (датируется: «Август? 1915»), предостерегал его от соблазна легкой славы: «Твоими рыхлыми драченами (слова из стихотворения Есенина «В хате». — *В. Т., Н. Ш.-Г.*) объелись все поэты, но ведь должно быть тебе понятно, что это после ананасов в шампанском. <...> ...И рязанцу и олончанину это блюдо по нутру не придет, и смаковать его нам прямо грешно и безбожно. <...> Знай, свет мой, что лавры Игоря Северянина никогда не дадут нам удовлетворения и радости твердой...»[6].

О, КРИТИКА, ПРОСПАВШИЙ ШАНТЕКЛЕР!

Еще до выхода «Громокипящего кубка» Северянин стал известен читающей публике. В 1905 г. поэт Игорь Лотарев был впервые отмечен на страницах «Петербургской газеты» писательницей Н.А. Лухмановой, которая рассказала, что передала раненым «на театре военных действий с Японией» 200 экземпляров брошюры Игоря Лотарева «Подвиг “Новика”».

Однако вопрос о том, как к Северянину пришла слава, все же нуждается в серьезном уточнении. По словам поэта, это произошло, когда Лев Толстой разразился «потоком возмущения по поводу явно иронической “Хабанеры”, об этом мгновенно всех оповестили московские газетчики во главе с С. Яблоновским, после чего всероссийская пресса подняла вой и дикое улюлюканье, чем и сделала меня сразу известным на всю страну!.. С тех пор каждая моя новая брошюра тщательно комментировалась критикой на все лады, и с легкой руки Толстого, хвалившего жалкого Ратгауза в эпоху Фофанова, меня стали бранить все, кому не было лень»[7].

В стихотворении «Сувенир критике» (1914) Северянин восклицал:

Ах, поглядите-ка! Ах, посмотрите-ка!
Какая глупая в России критика:
Зло насмеялася над «Хабанерою»,
Блеснув вульгарною своей манерою.

На самом деле все обстояло несколько иначе. Писатель И.Ф. Наживин привез брошюру Северянина «Интуитивные краски» в Ясную Поляну и 12 января 1910 г. прочитал ее Толстому. Вскоре интересные подробности этого визита были изложены в очерке Наживина «В Ясной Поляне»: «Много смеялся он <Толстой> в этот вечер, слушая чтение какой-то декадентской книжки — не то “Интуитивные звуки”, не то “Интуитивные краски”, где, разумеется, был и “вечер, сидящий на сене”, и необыкновенная любовь какая-то, и всевозможные выкрутасы. Особенно всем понравилось стихотворение, которое начиналось так:

Вонзим же штопор в упругость пробки,
И взоры женщин не станут робки...

(Цит. с искажениями. — *В. Т., Н. Ш-Г.*)

Но вскоре Лев Николаевич омрачился.

— Чем занимаются!.. Чем занимаются!.. — вздохнул он. — Это литература! Вокруг — виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них — упругость пробки!»[8].

Отрицательную часть отзыва Толстого с собственными комментариями вскоре перепечатали многие газеты России, не упомянув, что это стихотворение *«особенно всем понравилось»* (выделено нами. — *В. Т.* и *Н. Ш.-Г.*).

В мае 1912 г. Игорь Северянин начинает собирать пятый том «Критики о моем творчестве» — «критики бездарной, завистливой и мною ослеплен-

ной» (письмо Богомолову от 8 мая 1912 г.). В специальный альбом поэт вклеивал газетные статьи и заметки, посвященные его поэзии и выступлениям. 29 июля 1912 г. Северянин писал тому же адресату: «Ежедневно получаю такую бездну вырезок и *писем*, что затрудняюсь *отвечать* своевременно»[9].

Пристальное внимание к журналистским отзывам было свойственно многим писателям. Например, хорошо знакомый двадцатилетнему Северянину Леонид Андреев был постоянным абонентом бюро газетных вырезок и составил из них несколько тематических альбомов (альбомы под номерами 5—12 хранятся в Славянской библиотеке, Хельсинки). Увидевший столь тщательную работу Л.Н. Андреева, В.В. Вересаев иронически заметил, что с годами вряд ли целесообразно собирать эту «газетную труху».

Иначе относилась к текущей критике А.Н. Чеботаревская. Она издала книгу «О Сологубе. Критика, статьи и заметки» (СПб., 1911), состоявшую только из положительных отзывов. Вскоре, в октябре 1912 г., Северянин познакомился с Сологубом, который стал ему наиболее близким из современников после К.М. Фофанова. Считая Сологуба «самым изысканным из русских поэтов», Северянин, скорее всего, невольно подражая ему, задумал аналогичную книгу критики о своем творчестве.

Выход сборника «Критика о творчестве Игоря Северянина» (1916), в котором из «всего невероятного количества газетных и журнальных статей» о поэте дано «несколько характерных моментов северянинского успеха»[10], стал важным этапом в осмыслении творчества поэта.

В предисловии В. Пашуканиса к сборнику «Критика о творчестве Игоря Северянина» справедливо говорилось: «Редко приходится видеть, чтобы на долю поэта выпадало такое, совершенно необычное внимание, какого удостоился Игорь Северянин от самых разнообразных кругов читающей публики. <...> Рассматривая отношение критики к Игорю Северянину, мы находим здесь всю гамму критических отношений от самого восторженного и до резко отрицательного, граничащего с простейшей руганью»[11].

Отношение критики к Северянину, как считал В. Пашуканис, «так или иначе способствовало тому исключительному успеху, в котором одни видели самую печальную картину падения литературных вкусов, другие — начало особого внимания читающего мира к новому стихотворцу»[12]. Сергей Бобров в статье «Северянин и русская критика» в хронологическом порядке представил читателю историю отношений Северянина и критики, так оценив всю массу критических выступлений о поэте: «Их много, этих листков. Их такая масса, что если бы перепечатать все — вышло бы томов десять хорошо убористой печати»[13].

Северянин внимательно следил за отзывами в печати о своем творчестве. В очерке «Из воспоминаний о К.М. Фофанове» он написал, что у одного из своих знакомых, Б.Н. Башкирова-Верина, при отъезде из Петрограда в 1918 г. оставил пятнадцать толстых книг, чьи нечетные страницы сплошь заклеены вырезками из журналов и газет всей России — рецензиями о его творчестве и эстрадных выступлениях.

«Были в этих книгах собраны и все карикатуры на меня, — сообщал Северянин, — а их было порядочно. Там же оставлен и шарж на меня углем работы Влад<имира> Маяковского — голова в натуральную величину. Самое печальное, что этот знакомый бежал из России в 1920 году, и судьба всех этих ценностей ныне мне неизвестна, хотя он и уверял меня в прошлом году в Берлине <в 1922 г.>, что эти книги, как «ему достоверно известно», находятся в полной сохранности, однако я все же сильно беспокоюсь...»[14].

Судя по письму Пашуканису, предполагалось второе, дополненное издание критических отзывов о творчестве Северянина. Собирать газетные вырезки поэт продолжал и в эмиграции, однако их стало неизмеримо меньше — русские газеты в зарубежье испытывали постоянные трудности, но продолжали печатать стихи Северянина и отзывы о них. В самом деле, «в былые времена bon ton литературной критики требовал бранить Игоря Северянина, — отмечал в 1922 г. Роман Гуль в рецензии на книгу «Менестрель». — Его бранили все, кому было не лень, и часто среди “иголок шартреза” и “шампанского кеглей” в его стихах не замечали подлинной художественности и красоты. А она была; — вспомните: “Это было у моря”, “Быть может от того”, “Хабанера”, “Сказание об Ингред” и мн. др.»[15].

КОРОЛЬ ПОЭТОВ В ИЗГНАНИИ

Еще в конце 1917 г. Северянин вместе с больной матерью и женой Марией Домбровской поселился в Эстонии в поселке Тойла, где бывал, начиная с 1912 г. Отсюда в феврале 1918 г. он приезжал в Москву на вечер избрания «короля поэтов».

Для Северянина послереволюционный год был сложным и плодотворным временем. Несмотря на заявленную им позицию наблюдателя, аполитичного певца («Я — соловей: я без тенденций...») он участвовал в публичных выступлениях, проводимых Союзом деятелей искусств в Петрограде, в московском Кафе футуристов. В издательстве Пашуканиса выходило многотомное собрание его поэз, и критики, по словам Виктора Ховина, ставили вопрос не только об Игоре Северянине, но даже шире — о северянизме вообще.

В Политехническом музее 27 февраля 1918 г. Северянин был избран Королем поэтов. Объявление о вечере печаталось в газете «Власть народа» (15 февраля 1918 г.): «Поэты! Учредительный трибунал созывает всех вас состязаться на звание короля поэзии. Звание короля будет присуждено публикой всеобщим, прямым, равным и тайным голосованием. Всех поэтов, желающих принять участие в великом грандиозном празднике поэтов, просят записываться в кассе Политехнического музея».

С.Д. Спасский вспоминал, что выступать разрешалось всем: «На эстраде сидел президиум. Председательствовал известный клоун Владимир Дуров.

Зал был забит до отказа. Поэты проходили длинной очередью. На эстраде было тесно, как в трамвае <...> Маяковский читал “Революцию”, едва имея возможность взмахнуть руками. <...> Он швырял слова до верхних рядов, торопясь уложиться в отпущенный ему срок.

Но “королем” оказался не он. Северянин приехал к концу программы. Здесь был он в своем обычном сюртуке. Стоял в артистической, негнущийся и “отдельный”.

Я написал сегодня рондо, — процедил он сквозь зубы вертевшейся около поклоннице.

Прошел на эстраду, спел старые стихи из “Кубка”. Выполнив договор, уехал. Начался подсчет записок. <...> Северянин собрал записок немного больше, чем Маяковский. <...>»[16].

Отныне плащ мой фиолетов.
Берэта бархат в серебре:
Я избран королем поэтов
На зависть нудной мошкаре, —

так Северянин в стихотворении «Рескрипт короля» (1918) невольно подытожил свой поэтический путь в отчизне.

Возвращаясь после выступлений в Москве в занятую немецкими войсками Эстляндию, Северянин попал в двухдневный карантин в Нарве, затем 13(26) марта 1918 г. «по этапу» был отправлен в товарном вагоне в Ревель (Таллин), в конце марта вернулся в Тойлу. «Мир заключен, но мы в плену», — писал он. После заключения Брестского мира 3 марта 1918 г. и получения Эстонией независимости Северянин оказался в эмиграции.

Вначале, казалось, поэт смог приспособиться к новым обстоятельствам, продолжал выступать с поэзоконцертами, познакомился с эстонскими писателями, прежде всего, с Генриком Виснапуу, издал книги «Crème des Violettes» (1919), «Puhajogi» (1919) и «Вервэна» (1920). В рецензии Александра Дроздова отмечалось, что это «отзвук старого Петербурга и старой Москвы, только памятка — в них нет [ни] крови, ни плоти тех дат, которые стоят на их обложках». Критик, может быть не вполне справедливо, но метко писал:

«Есть верстовые столбы, крашеные столь хорошо, что десятилетиями ни солнце, ни ветер, ни дождь не соскабливают с них краски; также столбы есть и в поэзии нашей. Я не говорю о мрачных, ярмарочных ужасах чрезвычаек — но даже и психологический сдвиг народа, сделавшего и несущего революцию, прошел мимо них, никак не слиняв, ни на полшага не сдвинув, не толкнув к переоценке.

В “Crème des Violettes” Игорь Северянин собрал избранные стихотворения из десяти своих книг, в “Вервэне” и “Puhajogi” большинство стихотворений попадаются на мои глаза впервые, однако, нового ничего нет в них: ни настроений, ни тем, ни техники, кроме двух-трех словообразований, свыше меры причудливых: душа изустреченная, ум луноизнервлен-

ный — деревянные бессочные образы, лишенные даже северянинской певучести.

Но революция шла, воющая, скрежещущая, многонравная, ее не мог не слышать поэт. Он слышал. И вот единственные его отклики:

Народ, жуя ржаные гренки,
Ругает "детище" его:
Ведь потруднее сбыть керенки,
Чем Керенского самого.

Или:

Как жестко, сухо и жестоко
Жить средь бесчисленных гробов,
Средь диких выходцев с востока,
Средь "взбунтовавшихся рабов"!

Но, тем не менее, поэт благодарен приютившей его Эстонии, ибо:

Благодаря тебе, быть может,
Меня Россия сохранит.

Пусть стонет Россия, пусть народ, жуя ржаные гренки, гниет в голоде и вшах, пусть ветры революции сдувают его спереди и сбоку — поэт не изменился, не поглупел, но и не поумнел, не растратил своего богатого лирического таланта, но и не углубил его. Всякую минуту, с хризантемой в петличке, он готов выйти на эстраду, и беда лишь в том, что нет аудитории, некому рукоплескать»[17].

Подытоживая критический разбор, А. Дроздов делал вывод: «В новых книжках Северянина можно сыскать стихи той кисейной нежности, на которую он большой мастер, но все его гризетки, дачницы, кусающие шоколад, и соловьи, защитники куртизанок, идут мимо, в лучшем случае утомляя, в худшем раздражая»[18].

Однако на самом деле Северянин болезненно переживал перемену участи в первые годы эстонской жизни: заброшенность вдали от издателей и читателей, унизительную бедность, разрыв с Марией Домбровской, которой, начиная с 8-го издания «Громокипящего кубка» (1915), посвящал свои книги, смерть матери...

В письме А. Барановой от 29 декабря 1921 г. он рассказывает со сдержанным отчаяньем: «Мне до сих пор не удалось выехать за границу. С 13.Х., когда я последний раз писал Вам, произошли события: 13 ноября я потерял мать. Она скончалась в полной памяти, уснула тихо. Лежала 12 дней, не болела вовсе, только ничего не ела.

20.XI. я выехал в Ревель, где пробыл 6 дней. Оттуда — в Юрьев. Дал 14.XII. концерт. В Тойлу вернулся только 24.XII. 21.XII. женился в Юрьеве на молодой, — ей всего 19 лет, — эстийской поэтессе. Теперь живу в

Тойле у нее в доме. В Эстонии полная для меня безработица. 2.I. конц<ерт> в Нарве, оттуда еду в Гельсингфорс, после — на Запад. В настоящее время занят переводами эст<онских> модернистов»[19].

В действительности изоляция Северянина на некоторое время нарушилась, когда он смог осенью 1922 г. вместе с молодой женой, «эстийской поэтессой» Фелиссой Круут, приехать в Берлин. «По внешности они очень подходили друг к другу, так как являлись полнейшим контрастом, — вспоминал об этой паре Василий Шульгин. — Она была льняная блондинка с гладко зачесанными волосами. Красивой ее нельзя было назвать, но она была изящна. И иностранный акцент, от которого она не могла освободиться, не делал ее смешной; он скорее придавал ей некоторую изысканность. Она была хорошего роста, стройная, в стиле Ибсена. Он? Северянин? В его внешности не было ни одной северной черты. Как есть южанин! Загадочные эти русские люди...

Он был высокий, худой, очень смуглый. На голове черная грива. Вот тебе и северянин! Голос у него был глуховатый, но достаточно сильный, звучавший и в большой зале. Он читал свои стихи хорошо, в своей собственной манере. И это было странно, потому что к его музе более подходили бы другой голос и другой выговор... Ему больше подходила бы какая-нибудь экзотика. И некоторая "изящная" развязность была бы к лицу поэту, сказавшему о себе:

Я повсеместно обэкранен...

А он был совсем скромный! Да, в частной жизни он был скромный, тихий, молчаливый. Но не угрюмый. Он молчал, но слушал внимательно и охотно; и на губах его была добрая улыбка. В этой улыбке обозначались одновременно и что-то детское и что-то умудренное!»[20]

В Берлине после пятилетнего перерыва Северянин встретил своих знакомых — художников Ивана Пуни, Ксению Богуславскую, актрису Ольгу Гзовскую, Владислава Ходасевича, Сергея Прокофьева, приехавших из Советской России поэтов Владимира Маяковского, Андрея Белого, Бориса Пастернака и др. Он посещал берлинский Дом искусств, созданный по аналогии с Петроградским. Поэт даже выступал в советском торговом представительстве на праздновании 5-летия Октябрьской революции и в болгарском землячестве.

В Берлине вышли новые книги Игоря Северянина: «Менестрель» (1921), «Миррэлия» (1922), «Падучая стремнина: Роман в 2-х частях» (1922), «Фея Eiole» (1922), «Трагедия Титана. Космос: Изборник первый» (1923), «Соловей: Поэзы 1918 год» (1923). Две последние книги опубликованы в издательстве «Накануне». Маяковский и Кусиков помогли Северянину заключить договор с этим издательством на 4 сборника. Были изданы только два, так как вскоре ввоз книг из Германии в Советскую Россию был запрещен, тиражи упали, и объявленные еще две новые книги Северянина, среди которых — «Царственный паяц», так и не вышли.

Как видно, подготовленный в 1918 году сборник «Соловей» был напечатан только в 1923 году. Северянин с трудом находил возможность публиковать составленные им новые поэтические книги. Так, в журнале «Русская книга» он дал объявление, что «имеет для издания следующие неизд<анные> еще сборн<ики> стихов: «Миррэлия», «Ручьи в лилиях», «Соловей», «Настройка лиры», «Менестрель», «Amores», "Фея Eiole" (1920). Эти сборники могли бы составить Т. VII–XIV собрания его сочинений»[21].

История издания связана с пребыванием Северянина в Берлине, куда он вместе с женой, Фелиссой Круут, приехал 6 октября 1922 г. Северянин вспоминал: «Маяковский и Кусиков принимали во мне тогда живое участие: устроили в "Накануне" четыре мои книги: "Трагедия Титана", "Соловей", "Царственный паяц" и "Форелевые реки". Деньги я получил за все вперед, выпущено же было лишь две первых» («Заметки о Маяковском» (5, 165)). Северянин через Маяковского сдал рукопись в издательство в ноябре 1922 г. По воспоминаниям писателя Льва Никулина, Маяковский собирался, выражаясь стихами самого Северянина, «растолкать его для жизни как-нибудь»: «Он рассказал мне о своей встрече с Северяниным в Берлине. Разговор шел о выпущенной в Берлине книге Северянина "Соловей".

— Поговорил с ним, с Северяниным, захотелось взять его в охапку, проветрить мозги и привезти к нам. Уверяю вас, он мог бы писать хорошие, полезные вещи»[22].

Выход в Берлине сборника «Соловей» возродил надежды поэта, особенно надежду на возвращение в Россию. Северянин вспоминал в «Заметках о Маяковском»: «Володя сказал мне: "Пора тебе перестать околачиваться по европейским лакейским. Один может быть путь — домой"» (5, 166). Реальность этих надежд подтверждается письмом Северянина А. Барановой 10 января 1923 г.: «Осенью поедем в Россию» (5, 222). Тогда же, 24 января 1923 г., Северянин написал Маяковскому дружеское стихотворение, где говорилось о возможном сотрудничестве: «Ты мне побольше, поогромней / Швырни ответные стихи!»

В книгу поэз «Соловей» вошло 98 стихотворений, которые Северянин написал в 1918–1919 гг. На обороте посвящения автор пояснял: «Эти импровизации в ямбах выполнены в 1918 г., за исключениями, особо отмеченными, в Петербурге и Тойле»[23]. В сборнике сохранились черты первоначального замысла — «Поэмы жизни». Так, начальное стихотворение «Интродукция» и заключительное — «Финал» подчеркивают единство композиции произведения и особенности его «раздробленного сюжета». Многие стихи определены автором как «главы» более крупного произведения, они сюжетно связаны («Тайна песни», «Не оттого ль?..», «Чары соловья», «Возрождение») или развивают последовательно одну тему («Сон в деревне», «Трактовка»). Более того, стихотворение «Высшая мудрость» было ранее опубликовано в альманахе «Поэзоконцерт» (1918) под названием «Поэма жизни: Отрывок 28-й». Оставляя замысел поэмы неисчерпанным, Северянин в стихотворении «Финал» пояснял: «Поэма жизни — не поэма: Поэма жизни — жизнь сама!»

Книга «Соловей» была встречена неодобрительно. В рецензии А. Бахраха говорилось, что Северянин «во время оно закончил делать *свое*, ценное. Ныне регресс превратился в падение <...>. Все те же надоевшие нюансы, фиоли, фиорды, фиаско, рессоры, вервена — Шопена, снова то же старое, затасканное самовосхваление: «я — соловей, я так чудесен»...». По мнению Бахраха, «времена меняются, земля вертится, гибнут цари и царства.., а Игорь Северянин в полном и упрямом противоречии с природой безнадежно остается на своем старом засиженном месте»[24].

Несмотря на то, что с момента написания книги до ее издания прошло пять лет, рецензент воспринимал стихи в издании 1923 года вообще как анахронизм: «Северянина-поэта, подлинного поэта, было жалко. От Северянина-виршеслагателя, автора книги поэз “Соловей” делается нудно, уныло»[25].

Иначе расценивал стихи этого периода эстонский поэт, затем профессор русской литературы Вальмар Адамс. В 1918 г. он был редактором газеты «Молот» и часто встречался с Северяниным, о котором дружески вспоминал: «...как он писал стихи! За обеденным столом, во время беседы, экспромтом, — ведь это, что ни говори, биологическое чудо. А какой голос! Однажды в грозу он читал мне стихи под каким-то подобием античного бельведера, уж не помню где, — так он перекрывал гром! Или, случалось, после обеда он сидел у камина и пел одну за другой оперные арии — в доме стены тряслись»[26].

Свою книгу поэз «Соловей» Северянин посвятил Борису Верину, заслужившему титул принца Сирени. Сын богатого купца, поэт и пианист Борис Башкиров (Верин), эмигрировавший в Германию, был еще в России близко знаком с композитором Сергеем Прокофьевым. Об этом упоминает Северянин в письме А. Барановой 23 октября 1922 г.: «Мой верный рыцарь — Принц Сирени — поэт Борис Никол<аевич> Башкиров-Верин — 8-го приехал из Ettal (около Мюнхена), — где он живет с композ<итором> С. Прокофьевым, — чтобы повидаться со мной. Он пробыл в Берлине 8 дней, и мы провели с ним время экстазно: стихи лились, как вино, и вино, как стихи» (5, 221). В память этих встреч было сделано посвящение книги Борису Верину. Ему также адресованы стихотворения «Борису Верину» (Вервэна) и «Поэза принцу Сирени» (Фея Eolie).

Борис Верин и Сергей Прокофьев в то время пробовали переводить сонеты Эредиа и обращались за советом к Северянину. Вот оно из писем к нему Прокофьева:

«Этталь, 10 июня 1922

Дорогой Игорь Васильевич,

Ваши примечания к сонетам совершенно очаровательны — необычайно жгучи и пикантны. Ради Бога, продолжайте их: Вы не можете представить, с каким увлечением мы в них вникаем!

Не сердитесь за призыв к беспристрастию. Вы ведь состоите не только Искусствиком, но еще и Королем. На обязанности же Короля лежит защищать своих подданных, т. е. быть политичным, а следовательно, несправедливым. Мое воззвание направлялось только к Вашей политической ипостаси, но не к поэтической.

Шлю Вам сердечный привет и обнимаю Вас, если можно.

Ваш СПркфв»[27]

Привлекает внимание неологизм «искусствик» (человек искусства, мастер), принадлежавший Северянину и «освоенный» Прокофьевым. В близком по времени стихотворении «Тайна песни» из сборника «Соловей» поэт писал: «Однако же, у всяких вкусов / Излюбленный искусствик свой»[28].

В дальнейшем переписка с композитором продолжалась и в одном из писем Августе Барановой Северянин сообщал: «С. Прокофьев писал мне на днях. Он теперь в Германии. Очень хочу повидаться с ним. Его “Любовь к трем апельсинам” — событие в Европе. Я думаю дать ему либретто для новой оперы»[29]. В Берлине осенью 1922 г. с Прокофьевым встречался не только Северянин, но и Маяковский, которому также особенно близки были «грубые марши» композитора и опера «Любовь к трем апельсинам».

С детства Северянин был «заправским меломаном», запоминал любимые арии и напевал их так, что взрослые удивлялись его слуху. В Петербурге он постоянно бывал в Мариинском театре, где блистала его родственница Мравинская, в консерватории, Театре Народного дома императора Николая II, Театре музыкальной драмы. Среди любимых композиторов Северянина — Амбруаз Тома и Джаккомо Пуччини, П.И. Чайковский и Н.А. Римский-Корсаков. Северянин признавался: «Музыка и Поэзия — это такие две возлюбленные, которым я никогда не могу изменить» (5, 92).

Говоря о себе как о композиторе, Северянин подчеркивал повышенное внимание, уделяемое им построению каждой книги и даже отдельного стихотворения, строгому и продуманному, словно в музыкальном произведении. Известно, как восхищался Прокофьев одной из десяти придуманных поэтом форм — «Квадратом квадратов» (1, 124):

Никогда ни о чем не хочу говорить...
О поверь! — я устал, я совсем изнемог...
Был года палачом, — палачу не парить...
Точно зверь, заплутал меж поэм и тревог...

Стихотворение, по Северянину, рифмуется внутри четырежды во всех своих 16 стихах и читается сначала до конца и с конца до начала, строка за строкой. При этом изощренная форма четырех строф не кажется искусственной, а естественно сочетается с взволнованной, мучительной исповедью лирического героя:

Ни о чем никогда говорить не хочу...
Я устал!.. О поверь! изнемог я совсем...
Палачом был года — не парить палачу...
Заплутал, точно зверь, меж тревог и поэм...

Тонкий поэтический слух ощутим и в разнообразных стихах, названных музыкальными терминами, — увертюрах, сонатах, этюдах, ноктюрнах, прелюдиях, секстинах и ариях, — в мелодичных формах, привлекавших

многих композиторов. Сергей Рахманинов написал романс на стихи Северянина «Маргаритки», а в 1926 г. оказывал материальную помощь из своего нью-йоркского фонда. Рахманинову посвящено одно из лучших и напевных стихотворений 1920-х гг. «Все они говорят об одном» (4, 64):

Соловьи монастырского сада,
Как и все на земле соловьи,
Говорят, что одна есть отрада
И что эта отрада — в любви...

Но возвращение в провинциальный эстонский поселок или в озерную глушь было для Северянина подчас безрадостным. Здесь он оказывался не только вдали от России, но и от основных центров русской эмиграции — Берлина, Парижа, Праги... Возможно, тогда, пытаясь сохранить память об утраченной родине, о прежней жизни или, говоря словами Романа Гуля, «унести с собой Россию», молодой, едва тридцатипятилетний Северянин углубился в мемуары и автобиографические романы в стихах («Падучая стремнина», 1922; «Роса оранжевого часа», 1925; «Колокола собора чувств», 1925 и др.; два последних появились ко дню двадцатилетия поэтического творчества Игоря Северянина).

«Роса оранжевого часа» — поэма детства, а «Колокола собора чувств» — роман из времен, когда поэт был «пьян вином, стихами и успехом, цветами нежа и пьяня, встречали женщины» его повсюду.

Рецензируя эти произведения, критик Е. Шевченко отмечал, что поэзия Игоря Северянина «вся в предвзятости словотворчества и в своеобразности построения, рифмы и ритма. Поэзия эта исключительно “северянинская”, самоценная, отличная от других характерно и разительно. Если Игорь Северянин, как поэт, всем известен, то что еще можно добавить к общеизвестному?»[30]

Рецензент обнаруживал некоторую раздвоенность героя автобиографических романов, ибо —

В соборе чувств моих — прохлада
Бесстрастье, благость и покой.

Это после недавнего горделивого:

Моя любовь — падучая стремнина,
Моя любовь — державная река...

«Игорь Северянин легкий, воздушный поэт. И поэтому о нем можно так нежно-шутливо говорить. Но было бы опрометчиво не почувствовать в последних его произведениях действительно глубоко лирических тонов. На этом месте недавно еще прозвучали его “Усталые строфы”:

Я так истерзался от горести вечной,
Я так нестерпимо устал

<...>
Я так утомился от пасмурных будней,
От горя и всяких невзгод...

Это не лирическое кокетство. Это действительно усталые строфы. И устать есть от чего. Все устали. Не спасается от усталости и поэт»[31], — подытоживал Е. Шевченко.

Гастрольные поездки в Берлин, Париж, Прагу, Белград и другие города приносили небольшой доход и ощущение читательского внимания. «За эти годы, — рассказывал Северянин в письме В.И. Немировичу-Данченко, — мы побывали однажды в Польше, дважды в Латвии. Больше никуда не ездили. Постоянно живем в своей деревушке у моря. Живется трудненько, заработков никаких, если не считать четырех долларов в месяц из “Сегодня”. До сих пор, слава Богу, помогало Эстонское Правительство, благодаря которому мы кое-как и существовали. Однако нельзя ручаться за это впредь. Писатель я никакой, поэтому заработать что-либо трудно. Как лирик, не могу много заработать: никому никакая лирика в наше время не нужна, и уж во всяком случае она не кормит. До сих пор мучает меня долг проф<ессору> Заблоцкому (12 долл<аров>), но отдать, при всем желании, никаким образом не могу. И нет даже надежд, т<ак> к<ак> книги не выходят, вечера дают такие гроши, что едва на дорогу хватает»[32].

Многим запомнился поэзовечер в зале «Шопен» в Париже 27 февраля 1931 г., где Северянин читал стихи из книги «Классические розы». Марина Цветаева, присутствовавшая на выступлении, писала С.Н. Андрониковой-Гальперн 3 марта 1931 г.: «Единственная радость <...> за все это время — долгие месяцы — вечер Игоря Северянина. Он больше чем: остался поэтом, он — стал им. На эстраде стояло двадцатилетие <...> первый мой ПОЭТ, т. е. первое сознание ПОЭТА за 9 лет (как я из России)»[33].

Цветаева воспринимала новые стихи Северянина в широком контексте — двадцатилетия его творчества. В неотправленном письме Северянину она создала своеобразный гимн русским поэтам — невольным изгнанникам: «Это был итог. *Двадцатилетия.* (*Какого!*). Ни у кого, может быть, так не билось сердце, как у меня, ибо другие (все!) слушали *свою* молодость, *свои* двадцать лет (тогда!). Двадцать лет назад! — Кроме меня. Я ставила ставку на силу поэта. Кто перетянет — он или время? И перетянул он: — Вы.

Среди стольких призраков, сплошных привидений — Вы один были — жизнь: двадцать лет *спустя.*<...> Вы выросли, Вы стали *простым*, Вы стали поэтом больших линий и больших вещей, Вы открыли то, что отродясь Вам было приоткрыто — *природу*, Вы, наконец, раз-нарядили ее...

И вот, конец первого отделения, в котором лучшие строки: “И сосны, мачты будущего флота...”

Ведь это и о нас с Вами, о поэтах, — эти строки»[34].

От имени молодого поэтического поколения, сотрудников парижского журнала «Числа», напечатавшего пять стихотворений Северянина, со сло-

вами одобрения и понимания выступил Николай Оцуп. «Северянин, уединившийся с семьей в эстонской деревне, проживший там много лет, печатал свои стихи в прибалтийских изданиях так, что и его самого и его поэзию успели основательно забыть в Париже, главном по эту сторону границы городе современной русской поэзии, — отметил Н. Оцуп. — Казалось, что появление здесь поэта будет лишним. Его бездумное и сладкозвучное пение, казалось, принадлежит целиком довоенному и дореволюционному Петербургу.

Не зная новых стихов Северянина, можно было догадываться, что они все о том же и все также "поют". Да и в самом деле, Северянин мало изменился. Правда, он не поет больше своих стихов (иногда об этом жалеешь), а читает их. Правда, он написал целый ряд стихов о России...

Не очень изменился автор "Громокипящего кубка" и в лучшей части своего таланта. Правда, вместо "ананасов в шампанском" он воспевает сейчас сельскую природу и рыбную ловлю, вместо забав и соблазнов света воспевает семейную жизнь и свою жену.

Но появление Северянина в Париже оказалось нужным именно потому, что в сущности он нисколько не изменился, то есть не утратил своего непосредственного дарования <...>

Я не хочу этим сказать, что прошлые или нынешние поэты, обладающие высокой культурой, лишены лирического вдохновения. Но, быть может, никому за последние два десятилетия не было его столько отпущено, сколько Северянину. У него в поэзии легкое и от природы свободное дыхание. К сожалению, тот же Северянин — убедительнейший пример того, что от поэта для полноты, глубины и длительности производимого им впечатления — требуется не только это. Поэзия Северянина освежает и радует короткое время, но, раздражая нашу потребность к стихам, она не может насытить и утолить»[35].

«Утолить потребность к стихам» должна была новая книга Северянина. Затянувшаяся пауза после выхода «Росы оранжевого часа» (1925) ощущалась многими как время переоценки ценностей, накопления сил для новой во всех отношениях поэтической вещи. Ее появление предвещали публикации стихотворений из будущей книги. Е. Шевченко писал в варшавской газете «За свободу!» (1926): «Теперь северную мглу сменила тьма непросветная, страшные мысли о той, о которой поэт пишет —

Моя безбожная Россия,
Священная моя страна...

В настоящем номере нашей газеты печатается "Запевка" Игоря Северянина к новому его сборнику "Чаемый праздник":

О России петь — что весну встречать,
Что невесту ждать, что утешить мать...

Не сменяется ли у Игоря Северянина "мороженое из сирени" куском насущного черного хлеба — хлеба мечты о возрождении России? И кто знает, не искупит ли он своего прошлого поэтического карнавала новыми для него часами "пасмурных будней, горя и всяких невзгод". Быть может, с новым сборником появится и новый Игорь Северянин, как ни трудна будет его задача. Ибо есть предметы, о которых нельзя писать соком "апельсинов в шампанском". А нужно о них писать кровью сердца, тяжелыми, простыми словами:

Чем проще стих, тем он труднее,
Таится в каждой строчке риф.
И я в отчаяньи бледнею,
Встречая лик безликих рифм»[36].

Сборник «Классические розы» (Белград, 1931) стал той наиболее значительной книгой эмигрантского периода, которая вобрала разнообразный жизненный и творческий опыт поэта, соединила вехи его двадцатипятилетнего пути в литературе.

Сборник вышел в сентябре 1931 г. попечением югославской Академии наук (на последней странице обложки: «Издательская комиссия Палаты Академии наук»). До этого в серии «Русская библиотека» были изданы книги Амфитеатрова, Бальмонта, Бунина, Гиппиус, Куприна, Мережковского. Северянин дважды приезжал в Югославию, выступал в Академии наук с лекциями и концертами.

Книга предварялась посвящением Ее Величеству королеве Югославии Марии и стихотворением в ее честь. В качестве заглавного произведения было выделено стихотворение «Классические розы» (4, 8) о прошлой, настоящей и будущей судьбе поэта:

Прошли лета, и всюду льются слезы...
Нет ни страны, ни тех, кто жил в стране...
Как хороши, как свежи ныне розы
Воспоминаний о минувшем дне!

Идея книги и ее заглавие возникли значительно раньше, чем появилась возможность ее напечатать. 23 октября 1927 г. в Тарту, 25 января 1928 г. в Таллине и 26 февраля 1928 г. в Вильно прошли вечера Северянина «Классические розы». Его выступление 2 ноября 1927 г. в Даугавпилсе (Двинске) носило название «От "Громокипящего кубка" до "Классических роз"». Р. Круус предположил, что к этому времени уже существовал какой-то вариант рукописи сборника с названием «Классические розы»[37]. Ранее, в 1925 г., первая публикация стихотворения «Запевка» сопровождалась пометой: «Из нового сборника "Чаемый праздник"» (впоследствии так был назван раздел книги). В интервью газете «Последние известия» (Таллин. 1925. 5 июня) Северянин говорил, что стихи цикла «Чаемый праздник» написаны в марте 1925 г.

13 стихотворений 1923–1924 гг., позже напечатанных в «Классических розах», включались автором в рукописный сборник «Лирика: 1918–1928». В ноябре 1930 г. в газете «Сегодня» сообщалось о том, что Русский культурный комитет в Югославии приобрел и выпускает книгу Северянина «Стихи о России». Замысел сборника менялся с годами, а возможности издания были ограничены. В письме Софье Карузо 12 июня 1931 г. Северянин отмечал: «А “Классические розы” все еще печатаются... Это уже похоже на анекдот: с января!» (5, 254).

Сборник включал 159 стихотворений и два перевода: стихотворение А.С. Пушкина «Мой портрет» (с французского) и Ю. Словацкого «Мое завещанье» (с польского). Стихи объединялись в 6 тематических разделов: «Чаемый праздник» (21), «Бессмертным» (4), «Девятое октября» (22), «На колокола» (6), «У моря и озер» (41), «Там, у вас на Земле» (65). Текст печатался в старой орфографии.

Книга полностью опровергала суждения критики об оскудении таланта Северянина. Она была итоговой и открывала новый период его творчества. И сам поэт воспринимал это именно так, о чем свидетельствует, к примеру, дарственная надпись сыну: «Дорогому сыну Вакху — стихи эстонского этапа моего всемирного пути. Автор. Toila. 8.IX.1931 г.».

Заглавие книги подчеркнуто обращено к давней литературной традиции — к Мятлеву и Тургеневу. С мятлевскими, классическими розами связан и другой важный мотив, воплощенный в этом хрестоматийном образе, — память об оставленной родине. Для Ходасевича это образ восстановления духовной общности России и зарубежья. В стихотворении «Петербург» он пишет о том, что «привил-таки классическую розу / К советскому дичку» (12 декабря 1925; вошло в сборник «Европейская ночь». Париж, 1927). Иначе раскрывается семантика образа в книге Георгия Иванова «Розы» (Париж, 1931), где поэт прощается с прошлым навсегда «сквозь розы и ночь, снега и весну...» «Классичность» определяла принадлежность Северянина к каноническому литературному ряду и направление его творческой эволюции. Это сразу ощутили современники поэта. Так, Георгий Адамович писал: «Северянин стал совсем другой... вырос, стал мудр и прост»[38].

О том же, вспоминая встречи с поэтом в Югославии в 1931–1934 гг., писал в дневнике Василий Шульгин:

«В эту свою пору он как бы стыдился того, что написал в молодости; всех этих “ананасов в шампанском”, всего того талантливого и оригинального кривлянья, которое сделало ему славу. Славу заслуженную, потому что юное ломанье Игоря Северянина было свежо и ароматно. Но прошли годы: он постарел, по мнению некоторых, вырос — по мнению других. Ему захотелось стать “серьезным” поэтом; захотелось

“Обронзить свой гранит”
“Я памятник себе воздвиг нерукотворный...”.

Его лира устала от побрякушек, хотя бы и тонко-ювелирных; ему захотелось заниматься бронзово-гранитным творчеством; оставить память по

себе. И струны его лиры стали звенеть на такие сны о родине и на гражданские мотивы. Эти новые для него мелодии звучали с тем выражением доброты, примирительности, которое вообще блуждало на его "смущенных" губах, в особенности это бывало, такое выражение, когда перед ним ломались некоторые копья некоторых спорщиков по некоторым вопросам.

"Виновных нет, все правы!"

Он декламировал это с большим чувством в "концертах". И глухой голос его звучал искренно; и черные вихры вихрями падали на смуглый южный лоб»[39].

ЖИЗНЬ — ВСЕГДА ЛЮБОВЬ

Северянину удавалось взглянуть на обыденную жизнь как на романтическое, достойное изящной словесности времяпрепровождение. В самой прозе жизни Северянин находил поэтичность, освещал ее свойственной ему иронией и простодушием. В его стихах весь спектр городского бытия, начиная от «мороженого из сирени», «ананасов в шампанском», «фиалкового ликера» и устриц, «боа из кризантем», «шаплеток» и калош до новейших достижений техники (авто, летуны, экипажи, электрассонансы, кинематограф и экспресс).

Но тем не менее Северянин не был исключительно певцом города и городской культуры, наоборот, он влекся к жизни в природе, вдали от цивилизации. В письме А.Д. Барановой от 24 июля 1923 г. поэт восклицал: «Как омерзительны и отвратительны города со всей своей гнусью и неоправданностью!» Живя в Тойле (Эстония) с 1918 г. поэт ходил за 3–5 верст ловить форелей. Нередко в письмах Северянин создает яркие зарисовки дивного озера Ульясте: «Извилистая тропинка вокруг прозрачного озера приводит Вас к янтарной бухте, на берегах которой так много морошки, клюквы и белых грибов. Мачтовые сосны оранжевеют при закате. Озеро зеркально, тишь невозмутима, безлюдье истое. Вы видите, как у самого берега бродят в прозрачной влаге окуни, осторожно опускаете леску без удилища в воду перед самым носом рыбы, и она доверчиво клюет, и Вы вытягиваете ее, несколько озадаченную и смущенную. Лягушки, плавая, нежатся на спинках смотря своими выкаченными глазами прямо на Вас, человека, не сознавая ужаса этой человечности, им чуждой: они так мало людей видят здесь. Стада диких гусей и уток проносятся над озером, разом падая на его влажную сталь. Все это озеро и его берега, и весь колорит природы напоминают мне в миниатюре Байкал»[40].

В более раннем письме, Б.Д. Богомолову, появляется своеобразный «портрет» гатчинских окрестностей: «Живем мы против парка, большого и запущенного, чарующего меланхолика. Два пруда, как два тусклых старческих глаза, смотрят ввысь сосредоточенно и глубоко, мудрые и замкнутые. На их переносице — прелестная дорожка, увлекающая к белому двор-

цу кн. Трубецкой, к белой церкви и, может быть, к белым стихам: такие места рождают поэмы, а поэмы бессмертят такие места...»[41]

Игорь Северянин, может быть, самый «балтийский» из русских поэтов: «Мечты мои всегда у моря <...> Да, север, сумерки и май...» Он знал народные сказания, особенно эстонские, об Эмарик и Койте. По фольклорным мотивам написаны, например, «Саги, Балтикой рассказанные» (1915). Ему довелось смотреть на Балтийское море с обоих берегов Финского залива — с северных дюн, из Куоккалы в 1907—1917 гг., и с южной, эстонской, стороны, где поэт снимал дачу в поселке Тойла еще до Первой мировой войны, а затем так и остался в тех краях дачником-эмигрантом на двадцать лет, до самой смерти в декабре 1941 г.

О, море нежное мое, Балтийское,
Ты — миловиднее всех-всех морей!
Вот я опять к тебе, вот снова близко я,
Тобой отвоенный, для всех ничей...
(«Балтика. Балтийская поэза», <1914>)

Вероятно, ему вспоминались экзотические воды Корейского залива, которые будущий поэт повидал, путешествуя со своим отцом по Дальнему Востоку в 1903 г. («И, Море Желтое, я по тебе тоскую!..»). Многое в стихах определялось и литературной традицией, приключенческими романами из пиратской жизни. Александр Вертинский напевал северянинские стихи, и восторгу слушателей не было предела:

А когда придет бразильский крейсер,
Лейтенант расскажет Вам про гейзер...

Его произведения инсценировали в кинематографе, а балетная постановка по стихотворению «M-me Sans-Gêne» («Мадам Сан-Жен») была украшением эстрадного репертуара. Но более всего поэт оправдывал избранный им еще в двадцатилетнем возрасте псевдоним «Северянин»: «Сердце северянина, не люби лиан души...»

Живя в Петербурге, Северянин стремился «из города сизой мглы» туда, где

В пресветлой Эстляндии, у моря Балтийского,
Лилитного, блеклого и неуловимого,
Где вьются кузнечики скользяще-налимово,
Для сердца усталого — так много любимого,
Святого, желанного, родного и близкого!
(«Балтийские кэнзели», 1914)

В его стихах обычная поездка в Куоккалу превращалась в путешествие куртизанки, словно сошедшей с картины его современника Константина Сомова:

Каретка куртизанки, в коричневую лошадь,
По хвойному откосу спускается на пляж.
Чтоб ножки не промокли, их надо окалошить, —
Блюстителем здоровья назначен юный паж.
(«Каретка куртизанки», 1911)

Известно, как много в творчестве поэта было связано с «острым обществом дамским». Его «северные Лауры» (Злата, Мисс Лиль, Елена, Зизи, Тринадцатая) были воплощением идеала современной женщины. В реальной жизни Северянин, например, писал в сочельник 23 декабря 1908 г. Константину Фофанову: «Дорогой Константин Михайлович! Сегодня вечером мы с одной синьориной отправляемся на Иматру, где проведем первый и второй день»[42]. В поэзах реальность неузнаваемо преображается:

...Для утонченной женщины ночь всегда новобрачная...
Упоенье любовное Вам судьбой предназначено...
В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом —
Вы такая эстетная, Вы такая изящная...
(«Кэнзели», 1911)

«Бледный сумеречный силуэт Незнакомки расцвечивается у Северянина яркостью красок в двуликом образе Прекрасной Дамы сегодняшнего дня», — замечал один из поклонников поэта, критик Виктор Ховин в статье с характерным названием — «Сквозь мечту». Царство холодных лучений и зеркальных отраженностей, по словам Ховина, царство парфюмерии и городских масок воплотилось в своеобразной музе Северянина, впитавшей в себя «мотив шантанного напева, ароматной утонченным запахом модных духов, пряной, как ликер Crème de Violette... Жива Прекрасная Дама! Жив мечтатель! И есть магические слова, преображающие тусклый прозаизм будней в царство безразумных чудес...»[43]

Любопытно, что творческому преображению подвергается и вся природная сфера. Поэт находит «Юг на Севере» (так называлось одно из стихотворений Северянина), свои «Полярные пылы (Снежная поэма)» и «ледяное пламя»:

И в тундре — вы понимаете? — стало южно...
В щелчках мороза — дробь кастаньет...

НА ПУТИ К ВЕЧНЫМ РОЗАМ

Как уже отмечалось, Северянин формировался как поэт со своей собственной программой в 1908–1912 гг. Создавая школу эгофутуризма, он заботился об обновлении поэтического языка. В письме от 15 июня 1911 г. Богомолову поэт излагал свою теорию рифмы. «...“Непредвиденность” доказывает жизненность, а потому и надобность ассонанса. Возьмем народ-

ную пословицу, при том первую пришедшую на ум: “Жизнь пережить — не поле перейти” — “жить” и “ти”, что ни говорите, ассонансы, хотя и плоские. Основываясь на “народном слухе”, как наиболее непосредственном, мы можем — и, может статься, должны?.. — ввести в поэзию новую форму дисгармонической рифмы, а именно диссонанс. Пословица блестяще это подтверждает: “Тише едешь, — дальше будешь”. Спрашивается, как же назвать — “едешь”=“удешь”, если не диссо? Найдите в моих “Электр<ических> стих<ах>” “Пятицвет”; — Вы найдете целый цикл подобных стихотворений. Надо иметь в виду, что ухо шокировано этим новшеством только сначала; затем оно привыкает. Отчего можно произвести пословицу на диссо без предвзятого чувства и отчего нельзя прочесть стихи в диссо, не смущаясь?»[44]

Северянин называл себя в стихах «самоучкой-интуитом», но с первых сборников проявлял интерес к вопросам стихотворного мастерства. В «Автопредисловии» к 8-му изданию «Громокипящего кубка» поэт писал: «Работаю над стихом много, руководствуясь не только интуицией...»

Поэт использовал самые изощренные стихотворные формы и описал их в «Теории версификации» (1933). Эта работа возникла после того, как Северянин стал выступать с лекциями о поэтах и поэзии в университетах Югославии, Румынии, Болгарии. Обобщая свой опыт подобно Маяковскому (статья «Как делать стихи»), он дает интересный материал авторского самоосмысления, недостаточно изученный исследователями стиха.

Не желая писать «примитивно», он сознательно экспериментировал со словом, стихом и рифмой. Особый интерес представляют десять придуманных поэтом новых строфических форм: миньонет, дизель, кэнзель, секста, рондолет, перекат, квадрат квадратов, квинтина, перелив, переплеск.

Особое внимание привлекают неологизмы Северянина. Многочисленные «новотворки» (неологизмы) являлись подлинным украшением его творчества. Поэт использовал такие продуктивные способы словотворчества как, например, глагольные формы, образованные от существительных: «офиалчен и олилеен», «окалошить», «осветозарь», «олазорить» и т. п. Профессор Р.Ф. Брандт отмечал естественность этой модели для русского языка[45]: Жуковский, отнюдь не футурист, 80 лет тому назад написал: «и надолго наш край был обезмышен». Такие глаголы, как «ручьится» — не редкость в поэзии Державина. У Тютчева — «тех обезъязычил немец». Блоку нравились выражения «утреет», «заденела комната» в стихотворении Северянина «Намеки жизни» (1911), он использовал подобный неологизм в своем стихотворении «Седое утро» (1913): «Утреет. С Богом! По домам!» У Хлебникова, по наблюдениям В.П. Григорьева[46], есть неслучайные параллели с неологизмами Северянина: «Ветер — ветренный проказник» (Северянин, 1909) и «Ветер — ветренный изменник» (Хлебников, 1919); «Песенка-весенка» (Северянин, 1912) и «Песенка-лесенка в сердце другое» (Хлебников, 1921). Значительная часть неологизмов Маяковского, как показала В.В. Никульцева[47], происходит от созданных Северяниным «новотворок» или повторяет его словообразовательные модели.

Среди наиболее жизнеспособных категорий новых слов Северянина — слова женского рода на -ь: хрупь, сонь, лунь. Таких слов немало у Есенина (крепь, звень, ржавь, цветь). Право на употребление таких форм («Людскую молвь и конский топ») отстаивал еще Пушкин, называя слово «молвь» — коренным русским («Опровержение на критики»).

Рядом с односложными у Северянина немало «слов-комодов», как их назвал Ю. Шумаков[48] (величественно, очаровательнейшая, обескураживает, переливающиеся), в которых поэт делал при произнесении два-три ударения. При этом отмеченные лексические особенности, переполняющие поэзы 1910-х гг., появляются, в меньшем объеме, и в стихах 1920–1930-х гг. Давний знакомый Северянина и постоянный рецензент рижской газеты «Сегодня» Петр Пильский писал по поводу единства творческого мира поэта и несомненного своеобразия книги «Классические розы»:

«Поверхностному слуху с этих страниц, прежде всего, зазвучит мотив успокоенности. Это неверное восприятие. В книге поселена тревожность. Здесь — обитель печали. Слышится голос одиночества. В этих исповедях — вздох по умершему. Пред нами проходит поэтический самообман. Втайне и тут все еще не угомонившееся "Я" ("Кто я? Я — Игорь Северянин, чье имя смело, как вино"). С прошлым не расстаются. Его тащут как горб, — до могилы. Былые видения не меркнут. Отсюда вздохи и сожаления ("Все находимое порастерял, И, вот, слезами взоры орошая, Я говорю: Жизнь прожита большая"). Ни скорбь по России, ни мечтательные надежды на ее новое обретение, ни любовь к родной стране, ни жизненные потрясения, ни седина, ни годы не изменяют, не разрушают основного строя души, не умерщвляют коренных, врожденных, взрощенных пристрастий.

У поэтов это особенно наглядно выдает их лексикон, и склонность к словесной изобретательности все так же, по-прежнему, шалит у Северянина и сейчас: "предвоскресье", "предгневье", "ночела", "пламно", "мечтальня", "радый", "ненужье", "оволжен", "остариненна", "оновенный", "ужал" (ужалить)»[49].

Нельзя не согласиться с наблюдениями критика, и более подробный анализ северянинской поэзии позволяет сделать вывод о том, что для поэта возвращение к классической традиции в эстонский период творчества вовсе не означало отказа от словотворческих экспериментов 1910-х гг.

Для Пильского очевидно и другое — в испытаниях эмигрантской жизни и любовных драмах поэт сохранил себя: «В своем душевном складе Северянин — неизменен. В нем есть упрямство, упорство, стойкость, вера в себя, в какую-то свою правоту, и внутренняя самонадеянность... И все-таки, Игорь Северянин — личность и самостоятельность. Если даже иногда он кажется босым, то за плечами у него — плащ, носить эту эффектную ненужность умеет не всякий. Сейчас он спешенный воин, но это — воин»[50].

Не случайно, одно из поздних выступлений Северянина 20 января 1938 г. в обществе «Витязь» (Таллин) с лекцией о русской поэзии XX в. носило заглавие «Путь к вечным розам».

Однако не для всех был столь очевиден творческий масштаб поэта. Георгий Адамович в рецензии на последнюю книгу Игоря Северянина

«Медальоны. Сонеты» (Белград, 1934) высказывал свое удивление: «Странная мысль пришла в голову Игорю Северянину: выпустить сборник “портретных” сонетов, сборник, где каждое стихотворение посвящено какому-либо писателю или музыканту и дает его характеристику... Книга называется “Медальоны”. В ней — сто сонетов. Получилась своего рода галерея, в которой мелькают черты множества знакомых нам лиц, от Пушкина до Ирины Одоевцевой. <...> Разумеется, поэзии или хотя бы мастерства в ней не много. Правильнее всего отнести “Медальоны” к области курьезов. С этой оговоркой, надо признать, что в сборнике попадаются отдельные меткие словечки и острые, неожиданные определения...». В заключение критик посетовал: «лет двадцать тому назад явился в нашей литературе новый большой поэт... Над ним много смеялись — и по заслугам. Его во многом упрекали — и совершенно справедливо. Но почти никто из признанных тогдашних ценителей искусства не сомневался в исключительном даре пришельца, — ни Брюсов, ни Сологуб, написавший к первой книге Северянина предисловие, ни Гумилев, с какой-то скрыто-восторженной враждебностью за ним следивший, ни даже Блок. Все верили, что Северянину надо “перебродить”, все надеялись, что рано или поздно это произойдет, и тогда талант поэта засияет чистым и прекрасным блеском», однако “Громокипящий кубок” так и остался лучшей северянинской книгой, обещанием без свершения»[51].

Возможно, мнение Адамовича в чем-то и справедливо. Многие поэты оставались в читательской памяти авторами единственной книги или даже одного стихотворения. Суждено ли было Северянину повторить ошеломляющий успех «Громокипящего кубка», если бы его жизнь, история России сложились иначе?

Поэта не покидала надежда на грядущие перемены в судьбе своей страны и своей поэзии. В письме Немировичу-Данченко в 1930 г. Северянин писал: «В глубине душ теплится надежда на скорое возрождение Родины: уж слишком нагло и безобразно гоненье на Церковь, и значит — вскоре восстанет, возмутится народ. Не может не возмутиться: Русский он! Пока я думаю так, я могу жить.

А я так — наперекор очень многому — все же думаю»[52].

Но в реальности к середине 1930-х гг. силы поэта стали убывать, а с ними и вдохновение, столь нужное ему для поэзии. Все реже встречались лирические поэзы, рожденные северянинской влюбленностью. Одна из последних — «Уехала» — посвящена русской женщине, встреченной в 1933 г. в Югославии, Валентине Берниковой:

Вот и уехала. Была — и нет.
Как просто все, но как невыразимо!
Ты понимаешь ли, как ты любима,
Какой в душе остался жгучий след?

Переворачивается душа:
Еще вчера — вчера! — мы были двое,

И вот — один! Отчаянье такое,
Что стыну весь, не мысля, не дыша.

Мы все переживали здесь вдвоем:
Природу, страсть, и чаянья, и грезы.
«Ты помнишь, как сливались наши слезы?» —
Спрошу тебя твоим же мне стихом.

Ты из своей весны шестнадцать дней
Мне радостно и щедро подарила.
Ты в эти дни так бережно любила...
Я женщины не знал нежней!

В 1935 г. Северянин после мучительного разрыва с Фелиссой Круут соединил судьбу с молодой учительницей Верой Коренди (урожд. Запольской). Жизнь в бедности, когда порой единственной пищей была пойманная им рыба, отсутствие литературного заработка и благоприятной, дружественной среды губительно сказывались на здоровье Северянина. В свои пятьдесят лет он выглядел глубоким стариком. Но его не оставляли заботы об издании тех рукописных книг, которые он продолжал составлять несмотря на то, что еще в 1922 г. написал в стихотворении «Поэту»:

Как бы ни был сердцем ты оволжен,
Как бы лиру ни боготворил,
Ты в конце концов умолкнуть должен:
Ведь поэзия не для горилл...

В 1938 г. он обратился к художнику и общественному деятелю Николаю Рериху, жившему тогда в Гималаях, с просьбой напечатать рукопись в «Алатасе». Рерих незамедлительно ответил: «И радостно и грустно было мне получить письмо от 28-го февраля. Радость была в том, что Ваше творчество было мне близким и Ваше имя звучало во всех странах, в которых я был за эти годы. Радость была и в том, что Вы прислали и книгу стихов и манускрипт Ваш — все это и звучно и глубоко по мысли и прекрасно по форме. А грусть была в том, что Вы пишете и о Вашем и вообще о современном положении писателей, — я бы сказал вообще о положении Культуры. Дело стоит именно так, как Вы и описываете. Книга стала не нужна. В домах подчас не находится книжной полки, а ведь было время, когда книга была другом дома. Сейчас происходит такой армагеддон, который захлестывает всю жизнь, во всех ее проявлениях. Люди более думают об удушении, нежели о животворении»[53].

Говоря об «Алатасе», Рерих вынужден был признать, что «издательство за последние годы совсем захирело. Гребенщиков с великими трудами на своем ручном станке иногда отпечатывает свои книги и радуется, когда во время его лекций удается продать несколько экземпляров»[54].

Сочувственные слова Рериха не случайны, ибо Северянина волновали

те же проблемы сохранения духовной культуры, спасения ее от цивилизации, от той «культуры», что гнила как рокфор:

«Культура! Культура!» — кичатся двуногие звери,
Осмеливающиеся называться людьми,
И на мировом языке мировых артиллерий
Внушают друг другу культурные чувства свои!
(«Культура! Культура!», 1926)

В этом беспокойстве, что «дух земли увечится», он был заодно с лучшими русскими людьми в изгнании. Об этом напоминают строки другого письма Рериха, полученного из Индии: «Люди теряют человекообразие и заняты изобретением братоубийственных орудий. Бесчисленны взрывы, как бы и планету не взорвали. Один мой биограф просил меня спросить Вас, нет ли у Вас еще каких-либо упоминаний меня, вроде как в поэме, Вами нам присланной. Повсюду имеются преданные друзья, которые собирают для всяких симпозиумов характеристики. В прошлом году Б. Григорьев писал мне с великим отчаянием, как бы предрекая конец всякой культуры. По своему обычаю я возразил ему, что не нам судить, будут ли сжигать наши произведения. Ведь мы вообще не знаем ни читателей, ни почитателей наших. Помню и другое отчаяние, а именно, покойного Леонида Андреева, который писал мне о том, что "говорят, что у меня есть читатели, но ведь я-то их не вижу". Именно все мы не видим их. Может быть, и Вам иногда кажется, что у Вас нет читателей. Но даже в нашей горной глуши нам постоянно приходится слышать прекрасные упоминания Вашего имени и цитаты Вашей поэзии. Еще совсем недавно одна неожиданная русская гостья декламировала Ваши стихи, ведь Вы напитали Вашими образами и созвучиями многие страны. Все мы находимся в таком же положении. Уж очень щедро было русское даяние. Потому-то так трудно усмотреть и урожай. Русская музыка, русский образ, русские слова запечатлены во всех странах света. Нет такого дальнего острова, где бы не отобразилась русскость. Даже и в трудах и в трудностях будем беречь русское сокровище. Оно так велико и прекрасно, что — за ним будущее. Вы, может быть, удивитесь такому оптимизму, но думаю так не только потому, что верю, но и знаю. Много раз мои слова и картины считались пророческими, так и о Русском Сокровище позволю себе пророчествовать светло. А Россия и все ее народы преуспеют. Стравинский писал о кретинизме Европы и Америки. Он живет в Европе и недавно был в Америке, — ему и книги в руки. А мы будем светло мыслить о лучшем русском будущем. Пока что весь мир несмотря на зависть должен был поклониться и русской литературе, и театру, и живописи — всему русскому»[55].

Игорю Северянину, одному из тех, кто создавал Русское Сокровище, кто мечтал о его процветании, не удалось воспользоваться пророчеством Рериха. После присоединения Эстонии к Советскому Союзу в 1940 г. Северянин через друга молодости Георгия Шенгели и поэта Всеволода Рождественского пытался вступить в Союз писателей, перебраться в Москву и

влиться в литературную жизнь. Но дело ограничилось небольшими публикациями в журнале «Красная новь» (1941, № 3) и «Огонек» (1941, № 13). Начавшаяся Великая Отечественная война и немецкая оккупация Эстонии положили конец всем надеждам Северянина. Его просьбы об эвакуации, обращенные к председателю ВЦИК СССР М.И. Калинину, были безрезультатными. 20 декабря 1941 г. Игорь Северянин скончался в Таллине от сердечной недостаточности. Он был похоронен на Александро-Невском кладбище, — на установленном позже памятнике были начертаны строки стихотворения «Классические розы»: «Как хороши, как свежи будут розы, / Моей страной мне брошенные в гроб!»

Творческий опыт Игоря Северянина не оставил равнодушным современных ему поэтов и стал для них своеобразной точкой отсчета. Не случайно Михаил Зенкевич, определяя в начале 1920-х гг. место и роль Маяковского, вспоминал именно о Северянине: «Маяковского выдвинула в первые ряды поэзии война и главным образом революция, на события которой он сумел прежде всех и громогласнее всех отозваться. Для 1918 и 1919 гг. в разгар революции он делается тем же, чем до него накануне войны в 1912 и 1913 гг. был Игорь Северянин: центром всеобщего внимания, королем молодой поэзии, которому взапуски подражают почти все начинающие поэты, не исключая и претендующих на особое привилегированное положение так называемых "пролетарских поэтов" из Пролеткульта»[56]. Голос Северянина слышен в стихотворении Д. Хармса «Я гений» (1935), в мемуарно-иронических поэмах Д. Самойлова. Притяжение «северянизмов» затронуло и поколение, десятилетиями лишенное новых изданий полузапретного, отнесенного к пошлому мещанскому безвкусию, поэта.

Текстологические исследования последних лет, научная публикация произведений Игоря Северянина и анализ особенностей его поэтики послужат для углубленного прочтения и восприятия той истинной поэзии, о свойствах которой писал Георгий Адамович в связи с выступлением поэта в Париже (1931): «После скупости, скудости и анемичности вдохновения у большинства современных поэтов этот "фонтан", бьющий стихами неудержимо, показался чем-то волшебным. Не хотелось говорить о недостатках. Хотелось только благодарить за эту "Божьей милостью" поэзию...»[57]

Примечания

[1] *Брюсов В.* Игорь Северянин // Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916. С. 9, 17.

[2] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 298.

[3] *Борис Г-н* <Гусман>. Очная ставка (Критика о творчестве Игоря Северянина) // Журнал журналов. 1916. № 5, январь. С. 10–11.

[4] *Бурлюк Д.* Интересные встречи / Сост., вступ. статья, примеч. *Л. Селезнева.* М., 2005. С. 41.

[5] *Ходасевич В.* <Рец> Игорь Северянин. Громокипящий кубок // Утро России. М., 1913. 16 марта.

[6] *Клюев Н.* Словесное древо: Проза / Сост., подгот. текста, примеч. *В.П. Гарнина.* СПб., 2003. С. 237.

[7] *Игорь Северянин.* Образцовые основы // *Игорь Северянин.* Сочинения: В 5 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. *В.А. Кошелева* и *В.А. Сапогова.* Т. 5. СПб., 1996. С. 85. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках после цитаты: первая цифра указывает том, вторая — страницу.

[8] *Наживин И.Ф.* В Ясной Поляне // Утро России. 1910. 27 января.

[9] *Игорь Северянин.* Царственный паяц / Сост., вступ. ст., примеч. *В.Н. Терехиной* и *Н.И. Шубниковой-Гусевой.* СПб., 2005. С. 77, 78.

[10] *Пашуканис В.* От издателя // Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916. С. 7.

[11] Там же.

[12] Там же.

[13] *Бобров С.* Северянин и русская критика // Там же. С. 29.

[14] *Игорь Северянин.* Сочинения. Т. 5. С. 7.

[15] *Гуль Б.* Рец. // Сполохи. Берлин, 1921. № 1. Цит. по: *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 540.

[16] *Спасский С.Д.* Москва // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 169.

[17] *Дроздов А.* Рец. // Русская книга. Берлин, 1921. № 2. Цит. по: *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 538–539.

[18] Там же.

[19] *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 122.

[20] *Шульгин В.В.* Дневник 1951 г. // РГАЛИ, ф. 1337, оп. 4, ед. хр. 52.

[21] Русская книга. Берлин. 1921. № 1. С. 31.

[22] Маяковский в воспоминаниях современников. С. 496.

[23] *Игорь Северянин.* Соловей. М.; Берлин, 1923. С. 4.

[24] *А. Б.*<ахрах> // Дни. 1923. 18 марта. Цит. по: *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 548–549.

[25] Там же.

[26] Памяти Вальмара Адамса // Русская мысль. 1999. 4–10 ноября. С. 18.

[27] РГАЛИ, ф. 1152, оп. 1, ед. хр. 31.

[28] Указано проф. С.Г. Исаковым по рукописи. См.: *Исаков С.Г.* Первое научное издание Игоря Северянина // Новое литературное обозрение. № 71 (1, 2005). С. 437.

[29] *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 149.

[30] *Е. Ш.* <Шевченко Е.С. > Колокола оранжевого часа // За свободу. Варшава, 1925. 6 апреля.

[31] Там же.

[32] *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 258–259.

[33] *Цветаева М.* Об искусстве. М., 1991. С. 413.

[34] Там же. С. 412.

[35] *Оцуп Н.* Северянин в Париже // Числа. Париж. 1931. № 5. Цит. по: *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 558–559.

[36] *Е. Ш.* <Шевченко Е.С. > Колокола оранжевого часа // За свободу. 1925. 6 апреля.

[37] *Игорь Северянин..* Сочинения / Сост. *С. Исаков* и *Р. Кроус.* Таллин, 1990. С. 29.

[38] Последние новости. 1931. 17 сентября.

[39] *Шульгин В.В.* Дневник 1951 г. // РГАЛИ, ф. 1337, оп. 4, ед. хр. 52.

[40] *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 178.

[41] Там же. С. 73–74.

[42] Там же. С. 50–51.

[43] Очарованный странник. Альманах интуитивной критики. 1915. Вып. 7. С. 8.

[44] *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 77.

[45] Там же. С. 388–389.

[46] *Григорьев В.П.* Северянин и Хлебников // О Игоре Северянине. Тезисы докладов научной конференции, посв. 100-летию со дня рождения И. Северянина. Череповец, 1987. С. 51–54.

[47] *Никульцева В.В.* Словотворчество и проблема авторства: об идентичных неологизмах в произведениях Маяковского и Северянина // Творчество Маяковского в начале XXI века. М., 2008.

[48] *Шумаков Ю.* Из воспоминаний об Игоре Северянине // Звезда. 1965, № 3. С. 197.

[49] *П.* [Пильский П.М.] Ни ананасов, ни шампанского // Сегодня. 1931. 15 сентября.

[50] Там же.

[51] Последние новости. 1934. 29 марта.

[52] *Игорь Северянин.* Царственный паяц. С. 259.

[53] РГАЛИ, ф. 1152, оп. 1, ед. хр. 28.

[54] Там же.

[55] Там же.

[56] Саррабис. 1921. № 2. С. 7.

[57] Цит. по: *Игорь Северянин.* Сочинения. Таллин, 1990. С. 12–13.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1887, 4(16) мая — В Петербурге родился Игорь Васильевич Лотарев.

1896 — Поселился с отцом в Череповецком уезде Новгородской губернии. Три года учился в Череповецком реальном училище.

1903 — Вместе с отцом совершил путешествие в Маньчжурию.

1904, сентябрь — Под фамилией «Лотарев» выпустил первую из 35-ти стихотворных брошюр — «К предстоящему выходу Порт-Артурской эскадры».

1907, 20 ноября — Знакомство и начало дружбы с поэтом К.М. Фофановым.

1908, март — Под псевдонимом «Игорь-Северянин» (через дефис) вышла листовка «Памяти А.М. Жемчужникова».

1908 — Знакомство с Евгенией Гутцан (в замуж. — Менеке), которой посвящена брошюра «Злата».

1908, 5 декабря — Рождение дочери Тамары (в замужестве — Шмук).

1911, осень — Создание издательства «Эго» и «Интуитивной школы Вселенский эгофутуризм», в которую вошли К. Олимпов (сын К.М. Фофанова), С. Грааль-Арельский, И. Игнатьев и др. Выход брошюры «Пролог эгофутуризма». Статьи Н. Гумилева, В. Брюсова, К. Чуковского о творчестве Северянина.

1912, декабрь — В брошюре «Эпилог. Эгофутуризм» объявлено о разрыве Северянина с эгофутуризмом.

1913, зима — Турне по городам России вместе с Ф. Сологубом и А. Чеботаревской.

1913, март — Выход книги «Громокипящий кубок» под новым литературным именем «Игорь Северянин» (без дефиса). Предисловие Ф. Сологуба.

Елена Семенова (Золотарева), гражданская жена Северянина в 1912–1915 гг., родила дочь Валерию.

1913, декабрь — Первый поэзоконцерт в зале Тенишевского училища в Петербурге.

1914, январь — Турне футуристов в Крыму — Северянин, Маяковский, Бурлюк.

1914, март — Вышла вторая книга поэз — «Златолира» с посвящением Лидии Рындиной.

1915, январь — Вышла книга «Ананасы в шампанском».

1915, 9 марта — Знакомство в Харькове с Марией Домбровской, «Тринадцатой», женой Северянина в 1916–1921 гг.

В издательстве В. Пашуканиса начинает выходить собрание сочинений Северянина.

1916 — Вышли книги «Victoria Regia», «Тост безответный», «Поэзоантракт», а также сб. «Критика о творчестве Игоря Северянина».

1917, осень — Отъезд в дачный поселок Тойла (Эстония).

1918, 27 февраля — Избрание королем поэтов на вечере в Политехническом музее, Москва.

1918, март — Оказался за пределами Советской России, в Эстонии, начало эмиграции.

1919, 22 марта — Первый поэзоконцерт в Таллине.

1919 — В Тарту вышли книги «Crème des Violettes», «Pühajogi. Эстляндские поэзы».

1920 — Издана книга поэз «Вервэна».

1921, 13 ноября — Умерла мать Северянина.

1921, 21 декабря — Венчание в Тарту Северянина и Фелиссы Круут, ставшей матерью его сына Вакха.

1921 — Вышла книга «Менестрель. Новейшие поэзы», состоялись первые выступления в Латвии и Литве.

1922, октябрь — Поездка в Берлин.

1922 — Вышли книги «Миррэлия. Новые поэзы», «Падучая стремнина», «Фея Eiole».

1923 — В Берлине изданы книги «Соловей. Поэзы», «Трагедия Титана. Космос», состоялись выступления в Финляндии.

1924 — Поездки в Германию, Латвию, Польшу.

1925 — Вышли книги «Роса оранжевого часа» и «Колокола собора чувств».

1930–1931 — Гастроли по Югославии, Болгарии, Чехословакии.

1931, 27 февраля — Поэзовечер в зале «Шопен» в Париже.

1931, осень — В Белграде издана книга «Классические розы. Стихи 1922–1930».

1932 — В Нарве вышла книга «Адриатика».

1933, март — Начало полуторагодичной поездки по Югославии, Болгарии, Румынии, Бессарабии.

1933, осень — Написан трактат «Теория версификации (Стилистика поэтики)».

1934, июль — Возвращение в Тойлу. В Белграде вышла книга сонетов «Медальоны».

1935 — Вышла последняя книга Северянина «Рояль Леандра». Разрыв с Фелиссой Круут. Переезд в Таллин с Верой Коренди (Запольской).

1937, май — Пятидесятилетие поэта. Переезд в Усть-Нарву, затем в Пайде.

1939, декабрь — Приход Красной Армии в Эстонию и возобновление литературных связей Северянина с Москвой.

1940, февраль — Отмечено 35-летие литературной деятельности Северянина.

1941, июль — Оккупация Эстонии немецкими войсками. Болезнь Северянина. Попытки эвакуации в Ленинград. Переезд в Таллин.

1941, 20 декабря — Игорь Северянин умер в Таллине от сердечной недостаточности.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения Игоря Северянина

Гибель «Рюрика». Стихотворение. СПб.: Тип. К. Шлегельмильх, 1904.

Злата. Из дневника одного поэта. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1908.

Очам твоей души: Поэзы. Т. IV: Сады футуриста. Кн. 2. Брошюра 34-я. Столица на Неве: Ego, 1912. Весна — Лето.

Пролог «Эго-футуризм». Поэза-грандиоз. Апофеозная тетрадь 3-го тома стихов. Брошюра 32-я. СПб., 1911. Осень.

Громокипящий кубок. Поэзы. М.: Гриф, 1913.

Ананасы в шампанском. М.: Наши дни, 1915.

Собрание поэз. Т. 1–8. М., 1915–1918.

За струнной изгородью лиры. Избранные поэзы. М.: Изд. В.В. Пашуканиса, 1918.

Вервэна. Поэзы 1918–1919 гг. Юрьев: Одамес, 1920.

Миррэлия: Новые поэзы. Берлин: Москва, 1922.

Соловей. Поэзы. М.; Берлин: Накануне, 1923.

Колокола собора чувств. Автобиографический роман в 3 ч. Юрьев: Изд. Бергман, 1925.

Поэты Эстонии. Антология за сто лет (1803–1902). Переводы Игоря Северянина. Юрьев: Изд. Бергман, 1928.

Классические розы. Стихи 1922–1930 гг. Белград, 1931.

Адриатика. Лирика. Нарва: Изд. автора, 1932.

Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах. Белград: Изд. автора, 1934.

Рояль Леандра (Lugne). Роман в строфах. Бухарест: Изд. автора, 1935.

Стихотворения / Вступ. ст. *В.А. Рождественского*. Л.: Советский писатель, 1975 (Библиотека поэта. Малая серия).

Игорь Северянин. Письма к А. Барановой. 1916–1938 / Сост. *Б. Янгфельдт*, *Р. Круус*. Stockholm, 1988.

Стихотворения и поэмы. 1918–1941 / Сост., вступ. ст., примеч. *Ю. Шумакова*. М.: Современник, 1990.

Сочинения: В 5 т. / Сост., вступ. ст., коммент. *В. Кошелева, В. Сапогова*. СПб.: Logos, 1995–1996.

Тост безответный / Сост., вступ. ст., примеч. *Е. Филькина.* М.: Республика, 1999.

Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Сост., вступ. ст., примеч. *В. Терехиной, Н. Шубниковой-Гусевой.* М.: Наука, 2004.

Литература об Игоре Северянине

Критика о творчестве Игоря Северянина. М.: Изд. В.В. Пашуканиса, 1916.

Венок поэту: Игорь Северянин. Таллин: Ээсти раамат, 1987.

О Игоре Северянине. Тезисы докладов научной конференции, посв. 100-летию со дня рождения И. Северянина. Череповец: Череповецкий гос. пед. ин-т, 1987.

Исаков С.Г. Игорь Северянин: 1918–1921 гг. Жизнь. Мировосприятие. Литературная позиция. Изменения в творческой манере // *Исаков С.* Русские в Эстонии: 1918–1940. Историко-культурные очерки. Тарту, 1996.

Шаповалов М.А. Король поэтов: Игорь Северянин. Страницы жизни и творчестве (1887–1941). М.: Глобус, 1997.

Волохова К.А. Эволюция творчества И. Северянина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.

Макашина В.Г. Мирра Лохвицкая и Игорь Северянин: К проблеме преемственности поэтических культур. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новгород, 1999.

Городницкий Л. «О бессмертье своем не забочусь...» Рассказы, очерки, эссе об Игоре Северянине. Hannover, 1999.

Тарланов Е.З. Константин Фофанов и Игорь Северянин: из поэтических диалогов // Филологические науки. 2000, № 1.

Викторова С.А. И. Северянин и поэзия Серебряного века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2002.

Петров М. Дон-Жуанский список Игоря Северянина: История о любви и смерти поэта. Таллин: Изд. автора, 2002.

Никульцева В.В. Лексические неологизмы Игоря-Северянина (деривация, значение, употребление). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

Игорь Северянин. Царственный паяц: Автобиографические материалы. Письма. Критика / Сост., вступ. ст., примеч. *В.Н. Терехиной* и *Н.И. Шубниковой-Гусевой.* СПб.: Росток, 2005.

Прокофьев Д.С. Словарь литературного окружения Игоря-Северянина (1905–1941): В 2 т. Псков, 2007.

В.Н. Терехина, Н.И. Шубникова-Гусева

Владимир Набоков

В мемуарном романе «Другие берега» (1954), Набоков так представил линию своей судьбы: «Цветная спираль в стеклянном шарике — вот модель моей жизни. Дуга тезиса — это мой двадцатилетний русский период (1899—1919). Антитезисом служит пора эмиграции (1919—1940), проведенная в Западной Европе. Те четырнадцать лет (1940—1954), которые я провел уже на новой моей родине, намечают как будто начавшийся синтез»[1]. Но после Америки предстоял еще один виток спирали: возвращение в 1960 г. Европу в качестве автора «Лолиты», принесшей писателю всемирную известность, и еще 17 лет в Швейцарии.

Если приложить эту периодизацию к творчеству, можно сказать, что на первом этапе, российском, Набоков раскрывается в большей мере как поэт, чем прозаик. Начало эмиграции — студенческие годы в Англии — также прошли по преимуществу под знаком поэзии. На следующих витках спирали можно видеть, что поэзия всегда так или иначе вплетена в его творчество. Подобно Бунину, с которым его часто сравнивали, Набоков был поэтом не только в стихах, но и в прозе, и не только в художественной прозе, но и во всех *словесных* своих проявлениях: в мемуарах, письмах, эссеистике и даже литературной критике. Тайна его поэтичности заключается не только в совершенном владении техникой стиха, но в самой его постоянной погруженности в магию слова. Загадка слова притягивала его с детства и размывала в его представлении грань между поэзией и прозой.

По всей видимости, владение магией слова, в большей мере, чем что-либо иное, обеспечило Набокову недосягаемое место в литературе XX в., дало ему своего рода иммунитет против любой критики. Глубокая и серьезная критика, обращенная на содержательную сторону его произведений, как-то выдыхается, когда дело доходит до суждений о языке и стиле. Волшебство детального воссоздания реального мира и передачи ощущений и настроений, гипнотизирует читателей на протяжении вот уже почти столетия. Даже неизменно критиковавший Набокова Г. Адамович в конце концов признал его поэтом подлинным и прирожденным[2].

Многие прозаические произведения Набокова населены поэтами и творческими личностями с мироощущением поэтов-романтиков. Эти

герои и персонажи созданы из автопортретного материала: Набоков подарил им свои психологические черты, свои уникальные особенности мировосприятия. Некоторых из них он сделал авторами своих ранних произведений, передал им собственные размышления о поэзии. Поэтами являются Мартын Эдельвейс из романа «Подвиг» (1932), герой романа «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1938, 1941), Федор Годунов-Чердынцев и его таинственный двойник Кончеев из романа «Дар» (1937–1938, 1951), герой рассказа «Василий Шишков» (1939), трагикомический персонаж английского рассказа «Забытый поэт» (1944), загадочный Джон Шейд в английском романе-поэме «Бледный огонь» (1962). Поэтическому творчеству посвящены главы мемуарных романов, письма, рецензии, интервью Набокова. Сущность поэзии раскрывается и в его лекциях о литературе, даже если речь идет о прозе.

В романах и рассказах Набокова поэтов гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд: не только знаменитый шахматист («Защита Лужина»), композитор и пианист («Бахман»), ученый («Terra Incognita»), фокусник, или артист цирка, но и человек далекой от творчества профессии может быть в широком смысле «поэтом», если жизнь воображения становится для него важнее реальности. Поэтами-романтиками оказываются герои-одиночки в противостоянии толпе, массовому человеку, обыденному здравому смыслу, политическому режиму («Истребление тиранов», «Под знаком незаконнорожденных»). Творчески одаренные и не похожие на всех люди в произведениях Набокова могут быть и сумасшедшими, и изощренными преступниками. И тем не менее, нестандартный человек выделен писателем из общей массы, как носитель извращенного и больного, но все же творческого и индивидуального начала, изломанной, но все же свободы (романы «Соглядатай», 1930; «Отчаяние», 1930).

По подсчетам исследователей, Набоков за свою жизнь опубликовал более четырехсот стихотворений, а написал около тысячи[3]. Уникальный двуязычный писатель был и двуязычным поэтом. В этом нет ничего удивительного, если вспомнить, что первые свои литературные впечатления он получил от английской детской поэзии. Его мать, русская барыня Елена Ивановна Рукавишникова, была страстно увлечена английской литературой и культурой. Она говорила с сыном по-английски, вместо русских сказок читала ему английские переложения средневековых романов. В «Других берегах» он вспоминает: «...Мать в гостиной читает мне английскую сказку перед сном. Подбираясь к страшному месту, где Тристана ждет за холмом неслыханная, может быть роковая, опасность, она замедляет чтение, многозначительно разделяя слова, и прежде чем перевернуть страницу, таинственно кладет на нее маленькую белую руку с перстнем, украшенным алмазом и розовым рубином...»[4]. Так в детстве он познакомился с легендами о Тристане и рыцарях короля Артура, из которых вырос европейский романтизм и европейская поэзия.

В романе «Подвиг» о детстве героя рассказывается: «И разумеется, первые книги Мартына были на английском языке <...> Не Еруслановым, а западным братом Еруслана было в детстве разбужено его воображение. Да и

не все ли равно, откуда приходит нежный толчок, от которого трогается и катится душа, обреченная после сего никогда не прекращать движения»[5].

После того как нежная пора детства окончилась, для юного Набокова последовала «несоразмерно длинная череда английских бонн и гувернанток»[6], позднее появились английские учителя. Англофильство отца органично продолжало семейные традиции на интеллектуальном уровне. Он был англофилом как бы по своему партийному призванию: кадеты были поклонниками английской демократии и культурных традиций. В 1905 г. В.Д. Набоков, в очередной раз оторвавшись от политических дел в столице и приехав в Выру, свое имение, заметил, что два его старших сына читают и пишут по-английски отлично, но русской азбуки не знают. Для обучения русскому языку был срочно нанят сельский учитель.

В характеристике семьи героя романа «The Real Life of Sebastian Knight» («Истинная жизнь Себастьяна Найта») нашли отражение особенности уклада семьи Набоковых: «Себастьян рос в атмосфере умственной утонченности, сочетавшей духовную благодать русского дома с лучшим, что есть в европейской культуре...»[7]. В петербургском доме Набоковых детям была доступна великолепная библиотека. Во всем, за что они брались, поощрялось творчество. Будущий писатель в детстве учился рисованию и живописи, вместе с отцом занимался естественными науками, энтомологией. Стихи он начал писать в Тенишевском училище, куда поступил в 1910 г., уже имея в основе блестящее домашнее образование. Литературу там преподавал известный в то время поэт, прозаик и критик В.В. Гиппиус (двоюродный брат З.Н. Гиппиус). Однако Набоков в зрелые годы не связывал с этим именем проснувшееся у него желание писать стихи.

Начало поэтического творчества Набокова нашло отражение в мемуарном романе, над которым Набоков работал с 1946 по 1950 гг. и который затем издавался в разных редакциях и под разными заглавиями. В 1951 г. в Нью-Йорке в издательстве «Harper & Bros» вышла книга воспоминаний «Conclusive Evidence. A Memoir» («Заключительное свидетельство»). В том же году книга вышла в издательстве «Gollancz» под названием «Speak, Memory» («Говори, память!»). В 1954 г. воспоминания были опубликованы на русском языке под названием «Другие берега». В 1966 г. появилась новая редакция воспоминаний под названием «Speak, Memory. An Autobiography Revisited» в издательстве «G.P. Putnam's Sons» (New York). Помимо этих редакций, были еще и многочисленные переиздания.

В одиннадцатой главе английского варианта воспоминаний Набоков в деталях восстанавливает момент, когда он впервые ощутил себя поэтом. В русский вариант воспоминаний эта глава не вошла. Между английскими вариантами («Conclusive Evidence» и «Speak, Memory») есть незначительные расхождения, но общие линии совпадают: изображаемое событие произошло в парке Выры, загородного имения Набоковых. Во время летней грозы поэт укрылся от дождя в беседке. Когда гроза утихла, так же внезапно, как и началась, его внимание захватила капля, повисшая на кончике листа и вот-вот готовая упасть. Момент, когда капля скользнула по желобку и освободившийся от ее тяжести листок вздрогнул, врезался в память

как мистическое ощущение: «сердце и лист были одно»[8]. Сердце словно замерло на мгновение, и вместо пропущенного удара начался отсчет стихотворного ритма.

От лица некоего друга-философа по имени «Vivian Bloodmark» (в котором легко узнать один из похожих псевдонимов Набокова: «Vivian Calmbrood», «Dorian Vivalcomb») он излагает теорию «космической синхронизации», которая составляет, в его понимании, сущность поэзии: способность собрать в одной точке одновременно происходящие, но как будто не связанные между собой события (падение капли, движение листа, удар сердца)[9]. Вдохновение передано как состояние транса, оцепенения, самозабвенной отрешенности и в то же время как приступ «горячки» («numb fury», «fervor»). В такие минуты он чувствовал, что должен либо довести свое творение до конца, либо умереть[10]. В английских воспоминаниях Набоков много внимания уделяет технике стихосложения, сопоставляет ритмический строй русской и английской поэзии. В зрелые годы он признавал, что в своем раннем поэтическом творчестве охотно подражал и великим, и малым русским поэтам.

Когда поэт в состоянии вдохновения, для него поэтически преображаются самые обыденные вещи. Детская надпись, вырезанная на двери садовой беседки: «Даша, Тамара и Лена были здесь», вызывает к жизни элегию «об утраченной возлюбленной — Делии, Тамаре, Ленор — которой я никогда не терял, никогда не любил, никогда не встречал, но страстно желал и встретить, и полюбить, и утратить»[11].

Мечта о встрече с музой-возлюбленной вскоре сбылась. Летом 1915 г., Набоков встретил Валентину Шульгину, которая жила на даче с семьей рядом с усадьбой Рождествено, также принадлежавшей семье Набоковых. Ей было пятнадцать, а ему весной исполнилось шестнадцать лет. В течение нескольких месяцев юный поэт «не переставал писать стихи к ней, для нее, о ней», по два-три стихотворения в неделю. Этот полу-детский роман продолжался всю следующую зиму. Влюбленные бродили по улицам Петербурга, отогреваясь в пустынных залах музеев и кино[12]. В воспоминаниях Валентина преобразилась в романтическую Тамару. Набоков и здесь много внимания уделяет размышлениям о поэзии.

В 1916 г. в Петрограде на деньги, полученные в наследство от дяди, Набоков выпустил книжку под названием «Стихи». Сборник включает около семи десятков стихотворений в романтическом духе, по большей части «о разлуках и утратах». В них преобладает мотив неразделенной любви и страданий, и встречается множество клише из любовной поэзии XIX в. Сборнику предпосланы эпиграфы из Альфреда де Мюссе и Вордсворта. Оба эпиграфа посвящены теме памяти и ее роли в жизни поэта — теме, которая навсегда станет центральной в поэтике Набокова. В духе романтизма он исходит из представления, что для поэта воспоминания важнее реальных событий, так как творческая память «покрывает золотом» образы прошлого, превращает обыденность в поэзию, преображает реальность. В сборнике нашел отражение и другой важнейший момент поэтики Набокова — поглощенность миром природы, стремление рассматривать ее явления в

тончайших деталях, как под микроскопом, и передавать это видение в поэтическом, часто даже перегруженном метафорами слове, но при этом с доскональной, почти что научной точностью. Деревья, цветы, насекомые — все имеет у Набокова свое название, свое определение, свой ритм бытия во времени и свое место в географическом пространстве. Поэт стремился уловить тварный мир тончайшей сетью словесных определений, в которых воспроизведены цвета, запахи, движения воздуха, состояния природы и гармонирующие с ними настроения наблюдателя.

Впоследствии Набоков не переиздавал этого сборника и не включал вошедшие в него стихи в другие издания. Однако первый романтический и поэтический опыт не прошел бесследно. Вдохновительница его первых стихов стала прототипом героини его первого романа «Машенька» (1926). Романтический образ возлюбленной здесь безжалостно развенчивается. Герой романа Лев Ганин, наделенный автопортретными чертами, увидев в зрелом возрасте предмет своей ранней влюбленности, осознает всю иллюзорность попытки воскресить первое чувство.

О том, как создавался сборник «Стихи», подробно рассказано в третьей главе романа «Дар» (журнальная публикация 1937—1938, полное изд. 1952). Начало поэтического творчества своего автобиографического героя Федора Константиновича Годунова-Чердынцева Набоков относит к «шестнадцатому лету» его жизни. В юности Федор увлекался поэзией символизма, находя очарование «даже в самых нелепых проявлениях» поэзии эпохи модерн[13]. Однако в более позднем возрасте он обнаружил, что от этой поэзии «уцелело очень мало, а именно только то, что естественно продолжает Пушкина»[14]. И если раньше Годунов расходился в оценках новой поэзии со своим отцом, то с годами он начал понимать и даже разделять его отрицательное отношение к новой поэзии. Ошибку отца он видел только в том, что он не заметил в ней «животворного луча» Пушкина.

Музой Годунова-Чердынцева, по сюжету «Дара», была двадцатитрехлетняя замужняя женщина. Несмотря на различие в возрасте и статусе, по характеру она похожа на Валентину-Тамару, которая появляется на страницах других произведений. Описание «стихотворной болезни», несомненно, заимствовано из личного опыта Набокова. В романе отмечено, что при всем влиянии «уродливой и вредоносной школы», которому подпал его герой, он все-таки знал подлинное вдохновение: «классический трепет, бормотание, слезы, — все это было настоящее»[15]. Для выражения чувств недоставало мастерства: он нередко хватался за «заезженные слова, за готовое их сцепление» и «божественное волнение» гасло «на гибельном словесном сквозняке»[16].

В этой главе Набоков критически оценивает свои первые поэтические опыты. Стихи его героя в юности, как он показывает, до банальности традиционны по тематике, это стихи «о разлуке, о смерти, о прошлом». Не менее банальны они и в формальном отношении. У молодого поэта сложилась определенная «коллекция рифм», «практическая система» картотечного типа. Набоков щедро иллюстрирует эту картотеку, в которой рифмующиеся слова распределяются по семантическим гнездам. Даже осознав по-

рочность этой системы стихотворчества, герой с большим трудом расстается с ней: «Ложные навыки держались крепко, сжившиеся слова не хотели расцепиться», сложилась «круговая порука рифм», которую невозможно было разорвать[17].

К истории своей первой публикации Набоков возвращается и в одиннадцатой главе русского мемуарного романа «Другие берега»: «Спешу добавить, что первая эта моя книжечка стихов была исключительно плохая, и никогда бы не следовало ее издавать. Ее по заслугам немедленно растерзали те немногие рецензенты, которые заметили ее. Директор Тенишевского училища, В.В. Гиппиус, писавший (под псевдонимом Бестужев) стихи, мне тогда казавшиеся гениальными (да и теперь по спине проходит трепет от некоторых запомнившихся строк в его удивительной поэме о сыне), принес как-то экземпляр моего сборничка в класс и подробно его разнес при всеобщем, или почти всеобщем, смехе. Был он большой хищник, этот рыжебородый огненный господин...»[18].

Постоянное возвращение Набокова к началу собственного поэтического пути в романах и воспоминаниях, несмотря на порой безжалостную самокритику, свидетельствует о том, как он дорожил своими первыми творческими порывами. И это не удивительно: его раннее творчество послужило материалом для его зрелых прозаических шедевров: романов о поэтах.

В январе 1918 г. в Петрограде был издан подготовленный в Тенишевском училище альманах «Два пути», в который вошли двенадцать стихотворений Набокова и восемь — А.В. Балашова, школьного товарища поэта. В альманах включено стихотворение «Дождь пролетел», под которым указана дата и место его создания: «Май 1917 г., Выра». В нем отражено то впечатление, к которому поэт возводит начало своего творчества:

Кончиком вниз наклоняется лист
И с кончика жемчуг роняет.

Интересно отметить, что между впечатлением и воплощением прошло три года.

События в Петербурге в ноябре 1917 г. заставили В.Д. Набокова отправить сыновей в Крым. Вслед за ними в Гаспру под Ялтой переехала и вся семья. В начале декабря приехал из столицы и сам В.Д. Набоков. В это время он, как никогда раньше, много времени проводил с семьей, ходил с Владимиром по горам, уделяя время энтомологии, внимательно наблюдал за его занятиями и чтением. В ноябре 1918 г. В.Д. Набоков вошел министром юстиции в Крымское Краевое правительство, ставка которого находилась в Симферополе, и ему пришлось туда переехать. В эту пору Владимир писал стихи для задуманного сборника «Цветные камешки» и составлял шахматные композиции. Эти два столь различных вида творчества тесно связаны в его сознании. Внутренний толчок к составлению задачи, неотличимый от поэтического вдохновения, он опишет позднее в третьей главе романа «Дар».

В Гаспре он перечитал и отобрал для публикации 224 стихотворения, которые были созданы начиная с 1916 г. Новый сборник предполагалось назвать «Раскрытые окна», однако он не был издан и впоследствии из отобранных стихотворений в печати появилось лишь одно. Часть созданных в Крыму стихов вошла в рукописный сборник «Стихи и схемы» (1918). Не имея возможности публиковать свои стихи, Набоков записывал их в тетради и у него накопилось значительное число таких поэтических альбомов. Его мать также переписывала стихи сына в тетради. Другой доступной формой публикации были домашние чтения. В 1918 г. он написал одноактную лирическую драму под названием «Весной», авторское исполнение которой доставило удовольствие семье.

В Крыму Набокову многое напоминало о Пушкине, и он часто думал о нем, путешествуя по берегу и внутрь полуострова. 18 августа он написал стихотворение «Бахчисарайский фонтан (памяти Пушкина)». В сентябре это стихотворение было опубликовано в кадетской газете «Ялтинский голос».

В сентябре семья Набоковых переехала в Ливадию, ближе к Ялте, так как младшим детям необходимо было возобновить занятия в школе. Владимир начал брать уроки латыни и увлекся чтением книг из ялтинской библиотеки. Он перечитал «Преступление и наказание» Достоевского, впервые открыл для себя Ницше, осваивал также географическую и энтомологическую литературу. Осенью в Ялте Владимир познакомился с М.А. Волошиным. Они встречались в ялтинских кафе, беседовали о поэтическом мастерстве. Любивший опекать молодежь, Волошин рекомендовал Набокову прочесть «Символизм» Андрея Белого, и Владимир надолго погрузился в изучение метрических систем. С этой новой для него технической точки зрения он пересмотрел ритмическую структуру стихов известных русских поэтов, а также и своих собственных произведений. В третьей главе романа «Дар» рассказано о гипнотическом влиянии труда Андрея Белого на Годунова-Чердынцева и о тщеславном стремлении молодого поэта освоить наиболее сложные и богатые ритмические схемы.

Цикл из девяти стихотворений под названием «Ангелы» (1918–1921) создан, скорее всего, под впечатлением общения с Волошиным, хотя существует мнение, что не менее сильное влияние в это время оказывал на поэта В.И. Поль, композитор, оккультист и йог[19]. Для эпохи вообще было характерно стремление к синтезу несоединимого — оккультизма и христианской мистики. О влиянии Волошина достаточно убедительно свидетельствует форма разработки темы: это цикл стихотворений, тяготеющих к сонетной форме. В основу цикла положена система небесной иерархии Дионисия Ареопагита, средневекового богослова, ценимого в кругах мистиков различных направлений. Его система принята и в православном церковном учении.

Ангельским чинам, в соответствии с этой системой, посвящены стихотворения «Серафимы», «Херувимы», «Престолы», «Господства», «Силы», «Власти», «Начала», «Архангелы»; ангелы представлены в стихотворении «Ангел-Хранитель». С одной стороны, поэт точно передает в стихах каноническое представление о каждом из чинов, с другой — дает поэтическое

осмысление мистических реалий. По его поэтическому представлению, звезды, которые люди созерцают с земли, есть серафимы, оставшиеся на небесах, но существуют и серафимы, «упавшие» «в этот мир», воплотившиеся в пламя любви, жар вдохновенья, мечты юности. Роль небесных сил в человеческой жизни, по Набокову, заключается в том, что они «указывают небеса»: напоминают людям о величии Творца и предназначении человека, освобождают от темных страстей и внушают высокие мысли и чувства: «Они трубят и души сонных будят». В заключающем цикл стихотворении «Ангел-Хранитель» небесное существо охраняет сон поэта от кощунственных видений. Слышатся отзвуки пушкинского «Дар напрасный, дар случайный»:

И я, проснувшись, ненавижу
губительную жизнь мою,
тень отлетающую вижу
и вижу за окном зарю.

О влиянии Волошина свидетельствует и стихотворение «Россия», написанное в марте 1919 г. Возможно, Волошин прочел или дал для прочтения молодому поэту свое стихотворение «Русь глухонемая», написанное 6 января 1918 г. Волошинским строкам:

И вот взываем мы: Прииди...
А избранный вдали от битв
Кует постами меч молитв
И скоро скажет: «Бес, изыди!»

вторит Набоков:

Кто скажет наконец лукавому: изыди?
Кого послушается бес?

В январе 1919 г. в качестве полемического отклика на поэму Блока «Двенадцать» Набоков написал поэму «Двое». Его герои — «двое» — молодые муж и жена, мирно живущие в своем имении, а «двенадцать» — ватага бандитов, которые врываются в усадьбу, губят невинных людей и расхищают ценные вещи.

В апреле Крым с неудержимым напором захватывали большевики. 8 апреля 1919 г. семья Набоковых покинула Ливадию и направилась в Севастополь, единственный порт, откуда еще можно было покинуть российские берега на корабле. 10 апреля на маленьком и переполненном беженцами греческом судне они отплыли в Константинополь. Из Константинополя добрались до Афин, 23 мая прибыли в Марсель, и оттуда на поезде с комфортом доехали до Парижа. На несколько дней остановились в парижском отеле и вскоре продолжили путь.

С этого момента их судьба значительно отличается от судеб большинства эмигрантов. У семьи писателя были, можно сказать, родственные связи с Англией: дядя писателя К.Д. Набоков (в воспоминаниях «дядя Константин») был поверенным в делах России при русском посольстве в Лондоне. (Другой дядя — по материнской линии — Василий Иванович Рукавишников тоже был дипломатом, и ему случалось жить в Лондоне.) Не удивительно поэтому, что когда пришлось покинуть Россию, Набоковы отправились в Англию. «Через Крым и Грецию стая Набоковых — на деле три семьи — бежали из России в Западную Европу, — пишет Набоков в английских воспоминаниях, — Было решено, что мы с братом будем поступать в Кембридж, на это были получены средства, которые были выделены не столько из признания наших интеллектуальных достоинств, сколько по причине политической нестабильности. Предполагалось, что остальные члены семьи поживут некоторое время в Лондоне. <...> Мы покинули наше северное жилище, как мы думали, для короткой передышки, для скромного отдыха на южных окраинах России, но новый режим, как оказалось, не собирался сдаваться»[20]. По всей видимости, мысль о Кембридже возникла независимо от развития исторических событий, до эмиграции, что было естественно в этой семье.

27 мая Набоковы пересекли Ламанш и в тот же день прибыли в Лондон на поезде. На платформе вокзала «Виктория» их встречал К.Д. Набоков. По приезде в английскую столицу семья сняла дом в одном из самых престижных кварталов Лондона: в Южном Кенсингтоне, неподалеку от музея Естественной истории, по адресу 55 Stanhope Gardens, Cromwell Road. Чтобы платить за этот дом, матери Набокова пришлось расстаться со своими бриллиантами. Рассчитывали, что на деньги, вырученные при продаже драгоценностей, можно будет прожить год в Лондоне и оплатить обучение сыновей в университете. Осенью Владимир поступил в Тринити-колледж Кембриджского университета.

Настроения юного поэта в этот период во многом зависят от семьи, с которой он был связан теснейшими узами. В первый год студенчества в Кембридже его ждал в Лондоне гостеприимный семейный дом, который мало чем отличался по культурной атмосфере от петербургского. Посольские связи К.Д. Набокова позволяли открыть двери многим представителям русской и английской элиты. Как вспоминал Набоков в одном из интервью: «Среди знакомых моих родителей было много художников, танцовщиков и музыкантов. У нас пел молодой Шаляпин, а в нашем доме в Лондоне в 1919 г. я танцевал фокстрот с Анной Павловой»[21].

В первом или втором триместре Набоков посещал лекции по естественным наукам, но к концу третьего триместра он твердо решил заканчивать университет по «современным и средневековым языкам», выбрав французский и русский. Однако продолжал посещать и один из естественнонаучных курсов — по энтомологии. Судя по выбору дисциплин, Набоков искал для себя такой ритм жизни в университете, который оставлял бы ему как можно больше свободного времени. Время было необходимо для творческой работы, главным импульсом которой стала теперь острая ностальгия.

Ностальгия росла, несмотря на то, что Набоков находился в стране своих детских и юношеских мечтаний. Он старательно впитывал английский и особенно кембриджский дух, стараясь в этом «перебританить» британцев. Ту среду, в которой Набоков получал литературные впечатления, представлял «несколько упадочный кружок»: «какие-то молодые люди, пишущие триолеты»[22]. Английские друзья познакомили его с поэтической «университетской традицией», процветавшей в те дни в Кембридже. Набоков читал стихи Руперта Брука, погибшего на войне в 1915 г., Уолтера де ла Мара и Хаусмена. Хаусмен в те годы преподавал в Кембридже, и проходя вечером мимо его дома, Набоков мог рассмотреть его силуэт в освещенном окне или увидеть его вечером в университетской столовой за профессорским «высоким» столом. О Бруке Набоков написал критическое эссе, которое отправил отцу для публикации в альманахе «Грани»[23]. Об этом очерке его отец писал И.В. Шкловскому: «Он только что написал отличный очерк, посвященный английскому поэту Бруку (погибшему во время войны) с превосходными переводами ряда его стихотворений. Это появится в “Альманахе”, который выйдет здесь в Берлине»[24].

На втором курсе Набоков углубился во французскую классическую литературу. Он с успехом сдавал экзамены, во время которых получал такие удобные для себя задания как, например, перевод на русский отрывков из Скотта или Диккенса, либо перевод с французского на английский каких-нибудь художественных текстов. В перерыве между экзаменами он успевал набрасывать стихи. В октябре 1919 г. написал, а в следующем году опубликовал в журнале «The English Review» английское стихотворение «Remembrance»[25]. Б. Бойд оценивает его как «клишированное на английский слух»[26]. Несмотря на банальность, первая строка его гипнотизирует романтической мистичностью: «Like silent ships we two in darkness met...» («Беззвучные ладьи, мы встретились во мраке»).

18 ноября 1920 г. Набоков сообщает матери, что его английское стихотворение «Home» («Дом») опубликовано в «Trinity Magazine». Однако пробы пера на английском были редкими. Набоков начал испытывать страстное увлечение русской классикой. «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира»[27], — писал он. В одном из писем он просит родителей найти для него русскую хрестоматию. Однажды на рыночной площади, на лотке с книгами поэт обнаружил словарь Даля в четырех томах. Он купил его и по вечерам просматривал, отмечая «прелестные слова и выражения». Из этого материала Набоков пытался создавать собственные стихи, но, как он позднее понял, это были искусственные построения, целиком зависимые «от тех английских поэтов, от Марвелла до Хаусмена, которыми был заражен самый воздух моего тогдашнего быта»[28].

Ни науки, ни развлечения в Кембридже не избавляли Набокова от чувства одиночества: ему хотелось «домой», в Россию своего детства. Он признавался: «Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству»[29]. Тоска по детству на этом этапе проистекала из желания восстановить блаженное состояние всеобщей любви, беззаботного наслаждения жизнью, ощущения своей уникальности и ценности, — вер-

нуть все то, что было утрачено с началом самостоятельной жизни. Спасало творчество, которое стало компенсацией утрат. Альбом стихов, который Набоков начал со второго триместра в Кембридже, он так и назвал «Ностальгия». Роскошные весны Кембриджа с особой остротой напоминали ему северную природу России. Стихотворение, написанное 3 мая 1920 г., он посвятил матери.

Людям ты скажешь: настало!
Завтра я в путь соберусь...
(Голуби. Двор постоялый.
Ржавая вывеска: Русь.)

В стихотворении «Беженец», датированном 13 мая 1920 г., которое Набоков послал с очередным письмом матери, отражена типичная судьба русского изгнанника, гонимого по миру, испытавшего нищету и отверженность. В Каире он работал чистильщиком сапог, в Бостоне «плясал на кабацких подмостках». Но это не абстрактный эмигрант, а все тот же лирический герой Набокова под новой маской — он видит его сны, испытывает его настроения:

Скучно, Господи! Вижу я сон,
белый сон о каких-то березках...

В родном «забытом городе», где уцелел не изменившимся только «Исакий», беженец ощущает себя иностранцем, которому новое кажется неузнаваемо чужим.

Ах, когда-нибудь райскую весть
я примечу в газетке раскрытой,
и рванусь, и без шапки, как есть,
возвращусь я в мой город забытый!

Но, увы, приглянувшись к нему,
не узнаю... и скорчусь от боли;
даже вывесок я не пойму:
по-болгарски написано, что ли...

Поброжу по садам, площадям,
большеглазый, в поношенном фраке...
«Извините, какой это храм?»
И мне встречный ответит: «Исакий».

И друзьям он расскажет потом:
«Иностранец пристал, все дивился...»
Буду новое чуять во всем
и томиться, как вчуже томился...[30]

В конце того же месяца Набоков пишет стихотворение «В неволе я...», в котором обозначено время и место его написания: «Кембридж, 31 мая 1920». Место и время действия — студенческая весна в Кембридже — резко диссонирует с содержанием, с криком души изгнанника, то ли заключенного, то ли ссыльного:

В неволе я, в неволе я, в неволе!
На пыльном подоконнике моем
следы локтей. Передо мною дом
туманится. От несравненной боли
я изнемог...[31]

Далее следует поэтическая картина ночного Кембриджа, как Набоков его не раз описывал: узкая улица, в окне туманится стена противоположного дома, в лунном свете высятся готические силуэты зданий, слышатся, как во сне, ночные голоса, чудится шелест страниц старинных книг. Звуки чужого языка принимаются за русскую речь и при этом явственно различаются даже отдельные слова:

Влюбленные. В мой переулок узкий
они вошли. Мне кажется на миг,
что тихо говорят они по-русски.

По всей видимости, в общении с родителями поэт, лишенный привычной усадебной среды, черпал силы и вдохновение. И что немаловажно, отец и мать («дорогой мапочка» и «дорогая памочка») были его главными ценителями и слушателями. Эту «аудиторию» он особенно любил за то, что получал от нее только восторженные отклики, ласкавшие его авторское самолюбие. Свои стихи он присылал иногда под видом «неизданных стихотворений Александра Сергеевича», скромно намекая на их гениальность.

Стихи кембриджского периода представляют собой своеобразный эпистолярно-поэтический дневник, раскрывающий историю творческого роста Набокова. В этом сочетании есть особое взаимодополняющее единство: стихи и письма комментируют, а иногда по контрасту оттеняют друг друга. Они созданы в достаточно сжатый промежуток времени и написаны как бы на одном дыхании, а их технические несовершенства искупаются детской непосредственностью. Многие стихотворения студенческих лет вошли в сборник «Горний путь», опубликованный в Берлине в 1923 г. В лирике этого периода доминирует ностальгическое настроение: тоска по России, по внезапно закончившемуся детству. В стихах звучат мотивы, присущие, с одной стороны, традиционному романтическому комплексу, но с другой — для него характерны интонации экзистенциализма, усиленные эмигрантским мироощущением: чувство утраты родного дома, одиночества, бездомности, заброшенности в чужом и холодном мире. В стихах постепенно обретается более зрелое понимание мира, новое, более реалистичное отношение к России, растет уверенность в своей творческой призванности.

Типичным примером единого текста, в котором прозаическая часть содержит автобиографический комментарий к стихам, является письмо от 16 июня 1920 г. С юмором перемешивая английский и русский язык, а также разные стили, официальный и разговорный, Набоков пишет отцу:

«Dear Sir, I hope you will excuse me for not writing sooner [Уважаемый сэр, надеюсь Вы извините меня за то, что не ответил вам раньше], но дело в том, что ничего особенно важного не происходит и все дни друг на друга похожи. Дни, правда, веселые. Теперь настала так называемая “майская неделя” и кембриджская жизнь отличается необычайным abandon [отсутствием напряжения] и приятностью, состоящей в том, чтобы лежать на дне лодки и смотреть на звезды.

Экзаменов у меня не было, но все же, как это ни странно, я поработал за этот term, читал французских классиков и подробно записывал лекции, не пропуская ни одной.

Мне ужасно бы хотелось найти летом какое-нибудь дело, some job, которое могло бы дать мне небольшой заработок. Когда я об этом здесь говорил, мне делали самые невероятные предложения. Одно из которых состояло в том, чтобы ехать на Цейлон в качестве ассистента энтомолога.

Завтра утром Калашников покидает Cambridge для берегов отчизны дальной и мрачно волнуется. Вообще за последнее время он как-то потемнел, окислился и омизантропировался — и с ним иногда мне бывало неприятно.

Зато Никита один из [самых] очаровательных людей, каких я знаю — очень веселый, наблюдательный и прямой.

Мы имели втроем самые смелые приключения и не одному проктору знакомы наши лица.

Счетов у меня порядочно, — и как-то в одну буйную ночь мы сломали два хозяйских стула и облепили противоположную стену кремом ядовитых пирожных. За это приходится платить, но не дорого.

На следующей стр. ты найдешь, милый папочка, неизданные стихотворения Алекс<андра> Серг<еевича>. Представь себе монастырь, ласточек и левитановское озеро.

Крепко тебя целую и люблю.

Твой В. Набоков»[32].

К письму прилагается стихотворение «Ласточки», в котором автор представляет себя затворником монастыря. Ласточки, вестницы свободы, обращаются к нему:

Инок ласковый, мы реем
над твоим монастырем,
да над озером, горящим
синеватым серебром.

Здесь в символической форме выражены два главных мотива поэзии этих лет: затворничество в монастыре и мечта о возвращении в Россию. Кембридж — средневековый монастырь на британском острове, окружен-

ном водой. Однако «инок» вместо средневековых башен готических соборов видит в своем воображении совсем иные картины: ласточки реют «над крестами бирюзовых куполов».

Время шло, а возвращение в Россию представлялось все более проблематичным и призрачным. Попытка Набокова-отца найти себе дело в Англии не увенчалась успехом. Недолго просуществовал политический журнал «The New Russia», основанный в Лондоне представителями партии кадетов: самим Набоковым и его соратниками по партии Н.П. Милюковым, А.В. Тырковой-Вильямс, историком М.И. Ростовцевым. Стало очевидно, что с укреплением позиций большевизма интерес к русскому Белому делу в Англии угасает и что у эмигрантов остается все меньше возможностей найти сочувствие во влиятельных политических кругах.

Кроме того, для семьи Набоковых жизнь в Лондоне оказалась слишком дорогой, и В.Д. Набоков подготовил переезд семьи в Берлин, где ситуация для русских беженцев была более благоприятной. После года и двух месяцев пребывания в Лондоне, в начале августа 1920 г. семья Набоковых покинула Англию: уехали родители писателя, трое их младших детей и бабушка. Так как еще продолжались каникулы, молодой поэт вместе с семьей отправился в Германию.

18 августа 1920 г. в Берлине было написано ностальгическое стихотворение, которое начинается строками:

Кто меня повезет
По ухабам домой,
мимо сизых болот
и струящихся нив?

С этим стихотворением перекликается другое, под названием «Домой» (октябрь, 1921):

На мызу, милые! Ямщик
вожжою овода прогонит,
и — с Богом! Жаворонок тонет
в звенящем небе, и велик,
и свеж, и светел мир, омытый
недавним ливнем: благодать,
благоуханье. Что гадать?
Все ясно, ясно; мне открыты
все тайны счастья, вот оно...

Дальше следует поэтичное описание дороги на усадьбу, белеющую среди лесов и нив. И заканчивается стихотворение строфой, эмблематичной для всей поэзии эмиграции:

О, звуки, полные былого!
Мои деревья, ветер мой,

и слезы чудные, и слово
непостижимое: домой!

На новом месте В.Д. Набоков вскоре стал неофициальным главой берлинской русской колонии. В его доме снова встречались самые известные представители России в эмиграции, писатели, политики, актеры, музыканты, ученые, журналисты. Вместе с И.В. Гессеном, своим соратником по партии Народной Свободы, Набоков-старший начал издавать ежедневную газету «Руль». В этой газете, которая выходила с 16 ноября 1920 г., публиковались практически все стихотворения Набокова-младшего. Чтобы поэта и редактора не путали, было решено подписывать стихи псевдонимами. В номере газеты от 27 ноября 1920 г. было опубликовано стихотворение «Лес», подписанное «Cantab». Псевдоним «Cantab», или «Cantaboff», был образован от латинского прилагательного «Cantabrigian», означающего «кембриджец», или «студент Кембриджского университета». В рождественском номере газеты от 7 января 1921 г. было напечатано три стихотворения и рассказ «Нежить», подписанные «Влад. Сирин». Псевдоним, под которым Набоков вошел в большую литературу, имеет несколько вариантов: Владимир Сирин, Влад. Сирин, В.В. Сирин, Набоков-Сирин и Сирин-Набоков. В периодике эмиграции публиковался и дядя поэта Константин Дмитриевич Набоков (тоже чаще всего под псевдонимом).

Поэтическая переписка с родителями продолжалась и после их переезда в Берлин. 19 февраля 1921 г. Набоков так описывает свое повседневное существование: «Дорогой мапочка, дорогая памочка, сегодня Михайло уехал в Лондон, и я воспользовался этим, чтобы пригласить к себе музу мою: я угостил ее чаем с клубничным вдохновеньем, тарелкой дактилей à la crème и жареным амфибрахием. Посылаю вам счет. —

Все по-прежнему великолепно, я веду полу-монашескую, полу-апашескую жизнь, перестал курить папиросы, но зато... курю трубку <...> По временам у меня лопатки чешутся — чувствую, что растут крылья, тренируюсь, дабы "тленья убежать". Но нет времени; нет времени и нет места развернуться...». К письму прилагается стихотворение «На Голгофе». В нем молодой поэт обращается к последнему эпизоду земной жизни Христа, представляет ночь перед Голгофой, когда Иисус мог вспоминать свое детство в доме плотника:

Да, — с умиленьем радостным и острым
(колена сжав, лицо склонив во мглу)
Он вспомнил домик в переулке пестром,
И голубей, и стружки на полу...[33]

К письмам прилагаются стихотворения: «Все к той же», «Итальянки», «Обезьяне, читающей книгу», «Символ», «Lumen Coelis» (о музе), «Ты и я».

С первыми признаками второй Кембриджской весны, а значит и весенней тоски, Набоков начинает думать о смене обстановки. 23 февраля 1921 г. он пишет родителям: «Я с глубоким, глубоким нетерпеньем жду

отъезда»[34]. В следующих письмах этой весны он часто упрекает мать, что она редко пишет: «Ты обещала писать мне почаще, но вот уже третий день не вижу твоего родного, остренького почерка. Que это значит?»[35] Весна в Кебридже, как и в прошлом году, заставляет его вспомнить такие не похожие на нее весны России. 1 апреля он пишет стихотворение «Я без слез не могу тебя видеть, весна!»

24 апреля 1921 г. Набоков описывает в письме поездку в гости к русской даме, живущей в Англии: «Заезжали с Мишкой на велосипедах к одной русской молоденькой даме, скучающей в глуши среди жирных parson'ов и докучливых кумушек. Мы с ней чай пили, играли в шары на дерне; очень было уютно...»[36] и прилагает к письму стихотворение «Телефон» (23 апреля 1921), в котором Россия предстает как возлюбленная:

Один, впотьмах, за крепкими стенами,
я звал тебя, хоть были между нами
И города, и рек живые сны,
за степью степь, за лесом лес туманный.
Надолго ль мы с тобой разлучены?
Я вопрошал, тоскуя несказанно.
— Да, — глухо ты ответствовала, — да,
Навеки, мой возлюбленный, навеки.
Тебя услышал я: леса и реки,
горящие на солнце города
и полевые веерные дали —
все, все твой плач летучий превозмог, —
и между нами вдоль прямых дорог
чудовищные ландыши рыдали...

По поводу последних строк поэт комментирует там же: «Последняя строчка относится к телеграфным столбам».

К письму от 27 апреля 1921 г., полному жалоб на то, что баня не топится, что из-за шахтерской забастовки отключили горячую воду, приложено стихотворение «Поэты», датированное 26 апреля 1921 г. (о нем см. далее). Между бытовым содержанием письма и возвышенным тоном стихотворения возникает стилистический контраст, которым Набоков всегда наслаждался.

В письме от 29 апреля 1921 г. (уточняется, что оно написано «вечерком») поэт снова описывает свою повседневную университетскую жизнь: он сдает экзамены, играет в теннис, собирается в Лондон «встречать Пасху». Весна и приближающаяся Пасха остро напоминают о доме: «Погода волшебная, все в цвету, домой хочется»[37]. На обороте письма — стихотворение, датированное 28 апреля 1921 г. и подписанное псевдонимом «Сирин».

Если ветер-судьба ради шутки,
дохнув, забросит меня
в тот город, желанный и жуткий...

Стихотворение адресовано «В. Ш.» — Валентине Шульгиной. Поэт встречает в городе юности подругу, и с грустью замечает, что «мы стали несхожи за эти глухие года» и что «дома на Мильонной на вид уж совсем не те». Предвидение будущей встречи с новым, неузнаваемым Петербургом Набоков воплотил в более поздние годы в прозе (рассказ «Посещение музея», 1938).

10 мая 1921 г. написано стихотворение «Лестница», в котором звучат мотивы и ритмы нескольких русских поэтов. Несмотря на сознательную подражательность, в нем присутствуют в концентрированном виде все основные мотивы поэзии Набокова: ностальгия по детству и по утерянному отчему гнезду, чувство своей потерянности в мире, предчувствие творческого расцвета (восхождение по лестнице), культ чувственного восприятия мира — и все это в жанре «видения», сладкого и грустного сна.

Слышу звон часов холодный и размеренный.
Сплю и вижу сон: тягуч он и печален...
Будто я вернулся и брожу, потерянный,
Мучаюсь, не узнаю развалин...

Липы, где же липы? Срублены болезные
И давно сгорела дедовская дача...
Только уцелела лестница железная,
И по ней лишь ветер ходит, плача...

Лестница крутая в тучи упирается...
Помню я ребенка, помню вечер давний:
Наигрались вдоволь; поздно; запираются
С кротким скрипом створчатые ставни.

Жмурясь, спотыкаясь, маленький, усталенький,
С кем-то я взбираюсь вдоль перил сквозистых,
Прямо к белой двери той веселой спаленки,
Где витало столько снов цветистых...

Все это лишь сказка, все это потеряно...
Господи, нельзя же, мука ведь какая!
Сплю и звон часов холодный и размеренный
Катится, мой сон пересекая.

Из кембриджских реалий здесь присутствует только «звон часов холодный и размеренный», но этот звон призван лишь обрамлять его русское видение. Стихотворение приложено к письму, датированному 11 мая 1921 г., в котором он пишет отцу и матери:

«Милые мои, как сейчас славно в Кембридже! Погода теплая, бойкая, играю ежедневно в теннисок, валяюсь на траве. А вместе с тем так грустно, что и сказать не могу. Вчера, пока я брился, затрикали первые ласточки (запоздали из-за угольной стачки) и от волнения я чуть не порезался.

Надо заниматься, готовиться к новым экзаменам (они начнутся 23-его), а хочется стихи писать, гулять с барышнями, по реке кататься. Провалюсь, чего доброго»[38]. Стихотворение «Березы», написанное весной, посвящено России и заканчивается строками:

...И это жизнь моя, и это край родной,
родная красота; и льется надо мной
сиянье легкое, зеленое — березы.

27 мая 1921 г. он пишет матери: «Я только что вернулся с exam'a (перевод с английского на русский, отрывки из W. Scott и C. Dickens) и теперь собираюсь на речку. Милая мамочка, уже недолго осталось, приеду к вам в лавровом венке; готовьтесь»[39]. К письму прилагается стихотворение «Кони».

3 июня он пишет ей же: «Посылаю тебе два стихотворения, одно переводное, другое собственнолирное; я никогда так много не писал. <...> Осталась неделька с хвостиком, радость моя, я соскучился без тебя, очень соскучился»[40]. Первое, переводное стихотворение — «La Belle Dame sans Merci» Джона Китса. Второе — снова ностальгическое: «Я думаю о ней, о девочке, о дальней...», с патетическим заключением:

О, Боже! Я готов за вечными стенами
неисчислимые страданья воспринять,
но дай нам, дай нам вновь под теми деревцами
хоть миг да постоять!

И вот экзамены сданы, и 7 июня 1921 г. он пишет матери с детской радостью:

«Мамочка, моя родная,

в понедельник вечером мы выезжаем из Лондона — как хорошо!

Сейчас я пойду к tutor'у за экзаменом — он даст мне его со своей неизменной угрюмой улыбкой. Сегодня я получил извещение, что виза получена, через денька три начну укладываться.

Нового нет ничего — кроме, разве, стишка, который я посылаю тебе: он удался.

Мишка был очень тронут твоим участием и благодарит тебя; экзамен он, кажется, выдержал. А все результаты будут известны только 18-го — до этих пор ignorance is bliss [в неведении блаженство].

Ну вот, моя хорошая, до очень скорого. Нежно тебя обнимаю, радость моя»[41].

К письму приложено стихотворение «Перо», датированное 6 июня 1921 г. Это сказочное стихотворение о пере жар-птицы. Она обитает в лесном бору, где живут лешие и всякий «вольный зеленый народ». «Кроткий изгнанник» чудесным образом находит это перо на пороге своего «кирпичного домика в заморском, туманном краю». Перо, конечно же, символизирует поэтическое творчество, которое навсегда связывает поэта с родными лесами и просторами.

Ностальгическая тема явственно доминирует в стихах Набокова, написанных в Лондоне и Кембридже. Поразительна передача ощущений природы, ее состояний в разное время года в стихотворениях «Вьюга» (30 августа 1919), «Осень» (25 сентября 1919), «Зима» («И снова, как в милые годы...», 25 сентября 1919), «Зима» («Только елочки упрямы...», 1 декабря 1919), «Весна» («Взволнован мир весенним дуновеньем...», 17 января 1920), навеянных воспоминаниями о России.

Одно из стихотворений студенческих лет «Крым» («Назло неистовым тревогам...», 30 июня 1920) поражает точностью и конкретностью изображения Крыма в разное время летнего дня и ночи. Странствие по Крыму написано на этот раз не «с натуры», но по воспоминаниям («Любил я странствовать по Крыму...») и имеет литературные источники, чего автор не скрывает. В Бахчисарае он встречает любимого поэта:

Вдруг Пушкин встал со мною рядом
и ясно улыбнулся мне...

Лермонтовские мотивы также пронизывают это стихотворение: в своем ночном странствии поэт видит знакомый «кремнистый путь». Россия является ему везде, где бы он ни находился, в Париже или Афинах. В стихотворении «Сон на Акрополе» (25 апреля 1919), написанном еще в Афинах, лирический герой Набокова с высоты Акрополя созерцает не греческий город, а «знакомое село»:

Преобразились белые Афины.
Передо мной — знакомое село:
все — сизые, полуслепые избы,
кабак с зеленой вывеской, часовня,
да мальчики, играющие в бабки,
да жалобно мычащая корова,
да пьяница, и пьяный русский ветер,
вздувающий рубашку на спине...

Самого себя он видит стоящим у могил на деревенском кладбище. От этого оцепенения его пробуждает голос грека, рассказывающего ему «о стройности дорических колонн». Восприятие нового, неизведанного мира Набоков осмысливает и раскрывает как один из важнейших моментов своей поэтики в стихотворении «Странствия» (14 февраля 1920). Смысл странствия для поэта в том, чтобы в прихотливом узоре мрамора, крыла птицы или бабочки почуять Божество, изведать «тоску очарованья», испытать потрясение обостренным «сознаньем бытия».

В Кембридже было написано несколько стихотворений символического плана с английскими названиями: тематически они тяготеют к объединению в цикл, посвященный студенческой жизни, футболу, теннису, науке (биологии). В стихотворении «Football» (26 февраля 1920) поэт видит себя в образе странного футболиста, родом из «дикой той страны, где кап-

лет кровь на снег». Днем он ничем не отличается от других «беспечных игроков», но когда наступает ночь, он «творит созвучья для иных веков». Этот образ позднее разрастется в целый эпизод в романе «Подвиг». Автобиографический герой романа, Мартын Эдельвейс сочиняет русские стихи, прислонясь к штанге ворот во время футбольного матча под моросящим английским дождем.

В стихотворении «Lawn Tennis» (10 декабря 1920) любимая игра Набокова искусно описана в ритме и стиле античной лирики: «Юноша, белый и легкий, пестрым платком подпоясан...». В стихотворении «Biology» (б. г., между 1919–1921), в том же античном стиле, придающем вневременный, символический характер каждой детали, поэт описывает, как он «вертит золотой винт» микроскопа, рассматривая сквозь его магические линзы лист растения или живое сердце лягушки.

В Кембридже Набоков понял, что не только кувшинки, стрижи, «стрекозки», «березки» и другие «деревца» под Петербургом безвозвратно потеряны, но также и веками выстраивавшаяся система ценностей, в которой его род, семья и он сам занимали исключительное место. Он не раз иронизировал над эмигрантами, жалевшими о потере своих имений в России, но в своих ранних стихах он еще помнил о том, что в этих имениях формировалось мироощущение русских поэтов, писателей, художников, мыслителей. И в этом смысле имения представляли собой не только материальную ценность, но и ценность духовную. Ранние стихи выражают любовь и привязанность к дому как единству отечественной культуры и российской природы. «Под бременем этой любви я сидел часами у камина, и слезы навертывались на глаза от напора чувств, от разымчивой банальности тлеющих углей, одиночества, отдаленных курантов, — и мучила мысль о том, сколько я пропустил в России, сколько я бы успел рассовать по всем карманам души и увезти с собой, кабы предвидел разлуку», — признается он позднее в романе «Другие берега»[42]. Так, в Англии, постоянно испытывая тоску по России, по дому, он почувствовал себя русским писателем.

Помимо газеты «Руль», Набоков публиковал стихи и в других эмигрантских литературных изданиях, а также в газетах и журналах, имевших литературный раздел: в газете «Сегодня», в журналах и альманахах «Русская мысль», «Жар-Птица», «Сполохи», «Современные записки», «Грядущая Россия» и др. Ностальгия, патриотическая тема, безумная мечта о тайном возвращении домой были созвучны настроению изгнанников, и редакторы охотно печатали стихи молодого автора.

В 1921 г. в седьмом номере «Современных записок» появилось стихотворение «Русь». В нем звучит мотив возвращения, который позднее разрастется в центральную тему романа «Подвиг». Лирический герой Набокова неустанно живет мечтой о тайном возвращении в Россию: он ищет отчизну в лесах и деревнях, по болотам и пашням, наконец в церкви — но находит ее в себе самом:

...сторонкой, молча проберусь
и, уповая неизменно,

мою неведомую Русь
пойду отыскивать смиренно...

Так побываю я везде,
в деревню каждую войду я...
Где ж цель заветная, о, где —
непостижимую — найду я?

<...>

Где ж просияет берег мой?
В чем угадаю лик любимый?
Русь! иль во мне, в душе самой
уж расцветаешь ты незримо?

В его ранних стихах патриотический мотив вырастает из воспоминаний о российском детстве и из крепнущего сознания, что он является наследником великой культуры. «Истинной историей моего пребывания в Кембридже была история того, как я пытался стать русским писателем», — напишет Набоков в своих английских воспоминаниях[43]. Вариации на эту тему можно найти и в «Других берегах»: «Настоящая история моего пребывания в английском университете есть история моих потуг удержать Россию. У меня было чувство, что Кембридж и все его знаменитые особенности, — величественные ильмы <вязы>, расписные окна, башенные часы с курантами, аркады, серо-розовые стены в пиковых тузах плюща, — не имеют сами по себе никакого значения, существуя только для того, чтобы обрамлять и подпирать мою невыносимую ностальгию»[44].

Теперь свое одиночество он оценивает по-новому: не как наказание и муку, а как благодать, как призыв к творчеству. Его Себастьян Найт осознал, что он «приговорен к благодати одиночного заключения внутри себя самого»[45]. И в этом заключении происходит удивительное событие: слова и вымыслы становятся его «подлинной жизнью» и судьбой[46]. Набоков отдается стихотворному творчеству, забывая про сон и обед, запуская лекции.

Себастьян Найт пишет в своем эссе «Стол находок» («Утерянные вещи»): «Я был бесконечно влюблен в страну, ставшую мне домом, насколько моя натура допускает идею дома; у меня бывали киплинговские настроения, бруковские настроения, хаусменовские настроения»[47]. Русское творчество героя во многом определялось влиянием английской поэзии, а кумирами Набокова были в это время Киплинг, Брук и Хаусмен.

Вообще Кембридж каким-то необъяснимым образом формировал его творческое самосознание. Он проницательно раскрывает природу этого воздействия в «Других берегах»: «...Что-то было такое в Кембридже... Не футбол, не крики газетчиков в сгущающейся темноте, не крепкий чай с розовыми и зелеными пирожными, — словом, не преходящая мода и не чувствам доступные подробности, а тонкая сущность, которую я теперь бы определил, как приволье времени и простор веков. На что ни посмотришь кругом, ничто не было стеснено или занавешено по отношению к стихии

времени; напротив, всюду сияли отверстия в его сизую стихию, так что мысль привыкала работать в особенно чистой и вольной среде»[48].

5 октября 1921 г. В.Д. Набоков писал из Берлина И.В. Шкловскому (Дионео) в Лондон о своем сыне: «Письмо мое повезет Вам тот самый Владимир Сирин — мой старший сын — поэзию которого Вы похвалили, доставив этим большое удовлетворение ему, его матери, — ну и мне, разумеется. Его талант развивается. <...> Здесь печатается книга его стихов и, если состоится соглашение с Romain Rolland, "Слово" напечатает перевод "Colas Breugnon" — очень замечательный. "Жар-Птица" печатает его стихи и прозу. Я возлагаю на него большие надежды. Я думаю, что Вам известен его псевдоним, взятый для "Руля" только для того, чтобы не было там так много Набоковых»[49]. В этом письме говорится либо о сборнике «Гроздь», который вышел в Берлине в декабре 1922 г. в издательстве «Гамаюн», либо о сборнике «Горний путь», который вышел там же в январе 1923 г. в издательстве «Грани». На обоих сборниках значились псевдонимы «В. Сирин» и «Вл. Сирин».

В сборник «Горний путь» вошло около 130 стихотворений, написанных в 1918–1921 гг. В подготовке его к изданию молодому поэту помогал Саша Черный. Книга открывается эпиграфом из хрестоматийного стихотворения Пушкина «...Погиб и кормщик и пловец». В первых стихотворениях сборника очевидно влияние классицизма, но явственно проявляются также и романтические черты. Возрождается лексика рубежа XVIII–XIX вв., слышатся узнаваемые ритмы Гомера, Державина и Пушкина, Байрона, английских и французских романтиков. Влияния ощущаются даже в названиях. Открывает сборник «программное» стихотворение «Поэту» (сентябрь 1918). Молодой поэт излагает манифест, в котором уроки классицизма обогащаются веяниями романтизма и символизма:

...словами четкими передавать учись
оттенки смутные минутных впечатлений...
Размером ломаным не злоупотребляй.
Отчетливость нужна, и чистота, и сила.
Несносен звон пустой, неясность утомила:
я слышу новый звук, я вижу новый край.

Следующее стихотворение, не имеющее названия, содержит своего рода философию жизни и нравственный кодекс, которому поэт призывает самого себя следовать:

Живи, не жалуйся, не числи
ни лет минувших, ни планет,
и стройные сольются мысли
в ответ единый: смерти нет.

За ним следует еще один поэтический манифест, облеченный в байро-

нические и пушкинские тона: «Звени, мой верный стих, витай воспоминанье!» (31 января 1918).

В сборник вошли и другие стихотворения, которые носят характер художественного манифеста, или поэтической программы. Одним из ранних произведений, раскрывающих сущность поэтики Набокова, является стихотворение «Детство» (21–22 августа 1918). В шестнадцати нумерованных строфах этого стихотворения юный поэт, еще не совсем расставшийся с детством, дает глубокий и зрелый анализ мировосприятия, характерного для первых, самых ярких впечатлений о мире. Пожалуй, ни один критик, из тех, кто впоследствии анализировал пристрастие Набокова к детству, не дал столь глубокого объяснения творческой (а не психоаналитической) природы его ностальгии по детству. Для поэта главное в детстве — свежесть восприятия мира, острота всех чувств:

Отдал бы я полмира,
чтоб снова увидать мир яркий, молодой,
который видел я, когда ходил зимой
вдоль скованной Невы великолепным утром!
Снег, отливающий лазурью, перламутром,
туманом розовым подернутый гранит, —
как в ранние лета все нежит, все пленит!

К группе «программных» стихов сборника, в которых Набоков декларирует свой романтический манифест, относится стихотворение «Поэты» (26 апреля 1921). Тоска по родине и детству переливается здесь в ностальгию по более гуманному прошлому (пусть только воображаемому), в котором было больше поэзии и в котором нужны были поэты.

Что ж! В годы грохота и смрада,
Еще иссякнуть не успев,
Журчит, о хладная отрада,
Наш замирающий напев.

И, слабый, ласковый, ненужный,
Он веет тонкою тоской —
Как трепет бабочки жемчужной
В окне трескучей мастерской.

Так беспощаден гул окрестный,
Людей так грубы города,
Нам так невесело и тесно,
Что мы уходим навсегда.

И горько сжав сухие губы,
Глядим мы, — падшие цари,
Как черные дымятся трубы
Средь перьев розовых зари.

О хрупкости художественного дара, «недолговечности созвучий и видений» поэт размышляет в недатированном стихотворении «Художник-нищий». Некоторые программные стихотворения Набокова написаны пушкинскими размерами и насыщены его поэтической лексикой. Но, пользуясь пушкинским инструментарием, Набоков говорит своим голосом, пишет о себе и своих современниках, передает настроения своей эпохи, духовное состояние людей своего поколения. В 1931 г. в Берлине было написано стихотворение «Неоконченный черновик», в котором поэт в очередной раз декларирует свою верность пушкинской традиции. Стихотворение обращено к собратьям по перу и критикам («зоилам»):

...меня страшатся потому,
что зол я, холоден и весел,
что не служу я никому,
что жизнь и честь мою я взвесил
на пушкинских весах, и честь
осмеливаюсь предпочесть.

Важное место в поэтике сборника «Горний путь» занимают библейские и евангельские мотивы. На темы Священного Писания юного Набокова, как и многих его современников, настраивали исторические события. Поэт часто обращается к образу Христа, Богоматери, апостолов, к сюжетам и образам Евангелия. Однако произведения, касающиеся таких образов и сюжетов звучат не столько в религиозном, сколько в лирическом ключе. Христа и Марию, апостолов и святых поэт стремится показать как людей, с человеческими чувствами и переживаниями, намеренно не усматривая различий в их природе. Здесь можно вспомнить стихотворение «Тайная вечеря» (1918), уже упоминавшееся «На Голгофе» (19 февраля 1921), «Павлины» (1920).

В стихотворении «В раю» (13 сентября 1920) поэт представляет иной мир как свой «прежний» земной дом в чаще леса, а будущую жизнь видит как продолжение своего российского поэтического детства:

Буду снова земным поэтом;
на столе открыта тетрадь...
Если Богу расскажут об этом,
Он не станет меня укорять.

Тема России как утерянного рая разрабатывается Набоковым в целом ряде стихотворений. Одно из самых известных — «Россия» (1919). К этой теме он возвращается и в стихотворении «Белый рай» (21 мая 1921):

Рай — широкая, пустая
оснеженная страна:
призрак неба голубого,
тишь и белизна...

В стихотворении «Пир» (22 мая 1921) передано мироощущение молодого поэта, который чувствует себя гостем на пиру у Бога. Евангельская притча о званых на брачный пир переосмыслена с поэтическим дерзновением и юмором. Как пир поэт представляет свою жизнь, свое творчество, свое наслаждение миром:

Так лучезарна жизнь, и радостей так много.
От неба звездного чуть слышный веет звон:
бесчисленных гостей полны чертоги Бога,
в один из них я приглашен.

В отличие от тех, кто не имел брачной одежды и был изгнан, поэту не приходится в трудах добывать себе право на место за столом, оно дается ему, по всей видимости, за поэтический дар и творческое отношение к жизни:

Как нищий, я пришел, но дали мне у двери
одежды светлые, и распахнулся мир...

Поэт всему радуется, не тревожится о мерцающей тьме за дверями, наслаждается угощением: смоквами, орехами, медом и вином. К концу пира поэт чувствует себя не просто званым, но избранным, удостоенным особого внимания Бога:

и часто на меня со светлым, тихим смехом
Хозяин смотрит через стол.

В сборник «Горний путь» вошел также созданный в 1918—1921 гг. цикл стихотворений «Ангелы» (о нем см. выше). Христианской символикой пронизаны стихи на тему изгнанничества, странствия, поиска утраченной России. Поэт ищет родину, как утерянный рай: он скитается в своем воображении по лесам и болотам, встречает Русь в облике крестьянской женщины или припадающей к иконе старушки. Русь прочно связана в его памяти с деревней и церковью. Однако, предчувствуя, что возвращение состоится не скоро или вообще не состоится, он находит Россию в собственной душе, где она «незримо расцветает» («Русь», 1921).

Наряду с христианскими мотивами, в лирике Набокова сильны мотивы пантеистические: к Творцу поэт часто обращается с благодарностью за дарованное ему наслаждение общения с природой. Так, в стихотворении «Каштаны» (20 мая 1920) он называет деревья «храмами», «чудесными дарами» незримого Зодчего, а себя видит юродивым, ждущим чуда на паперти храма природы. Бог является поэту в природе: восхищаясь сложностью узора на листьях растений или на крыльях бабочки, поэт преклоняется и перед создателем этих форм, видя в нем великого художника, зодчего или режиссера. Природа в его образной системе равнозначна Богу. О рели-

гиозном поклонении природе свидетельствует с особой очевидностью стихотворение «Мы столпились в туманной церквенке...» (29 июля 1921). «Отрадным чудом» для истомленных молящихся становится явление Весны: проясняются их глаза, разгибаются колени, на клиросе вместо певчих заливаются птицы, под сводами плещется живая вода, вместо свеч в руках молящихся распускаются ландыши, а запах ладана сменяется запахом влажной зелени. И наконец, Весна улыбается верующим с иконы, на которую устремлены их взоры.

Символико-поэтический характер религиозных мотивов и образов отчетливо проявился в стихотворении «Возвращение» (22 октября 1920), построенном на сложной системе метафор. Образы богослужения символизируют состояние весеннего пробуждения природы:

Я всем вам говорю, о странники! Нежданный
глубокий благовест прольется над туманной
землей, и, полный птиц, волнистый встанет лес,
черемухой пахнет из влажного оврага, —
и ветру вешнему неведомый бродяга
ответит радостно: «Воистину воскрес».

Но пробуждение природы в свою очередь является символом возвращения изгнанников на родину. А возвращение — символом возрождения утраченных сокровищ, воскресения высших ценностей духовной отчизны:

И строить мы начнем, и сердце будет строго,
и ясен будет ум... Да мучились мы много,
нас обнимала ночь, как плачущая мать,
и зори над землей печальные лучились, —
и в дальних городах мы, странники, учились
отчизну чистую любить и понимать.

Рядом со стихами, построенными на основе христианских образов, в сборниках стихов Набокова соседствуют блестящие подражания языческой античной поэзии, в которых звучит радость чувственного мировосприятия. Мотив страстной и жадной любви к земному миру с искрящейся энергией выражен в стихотворении «Блаженство мое...» (б. г.), в котором поэт провозглашает: «Сладость мира, я славлю тебя!» Здесь уже не чувствуется веяний из иного мира, напротив, поэт открыто и радостно отрекается от него, объявляя, что ему не надо «иного рая», кроме того земного блаженства, которое «пригоршнями» дает ему Бог.

Сборник «Горний путь» завершается символическим семистишием под названием «Жизнь» (б. г.), которое одновременно имеет программный смысл и является итогом раннего этапа религиозного мировосприятия поэта:

Шла мимо Жизнь; но ни лохмотий,
ни ран ее, ни пыльных ног

не видел я... Как бы в дремоте,
как бы сквозь душу звездной ночи, —
одно я только видеть мог:
ее ликующие очи
и губы, шепчущие: Бог!

«Горний путь» был сдержанно встречен критиками. Ю.И. Айхенвальд в номере «Руля» за 28 января 1923 г. отметил, что стихи молодого поэта больше обещают, чем дают, что в них много «внушений чужих поэзий», заметны «дары Европы». Позднее Г. Струве в газете «Россия и славянство» (17 мая 1930 г.) назвал стихи «Горнего пути» «бледными» и отдал предпочтение сборнику «Гроздь».

В сборник «Гроздь», хотя он был издан на месяц раньше, вошли более поздние стихотворения, написанные между июлем 1921 и апрелем 1922 гг. Значительная их часть первоначально публиковалась в газетах «Руль» и «Сегодня» и в альманахе «Сполохи». Среди стихотворений этого сборника есть программные произведения на темы творчества и судеб поэтов в России. К ним относится стихотворение «На смерть А. Блока», которое можно рассматривать как один из поэтических манифестов молодого Набокова. Поэт сплетает в нем своего рода венок поэтических традиций, которым следует сам. Посвящение состоит из двух частей. В первой части Блок представлен как изысканный романтик, погубленный сумрачной, «коварной и одичалой» землей.

И обманут мечтой несказанной,
и холодною мглой окружен,
он растаял, как месяц туманный,
как далекий молитвенный звон...

Вторая часть написана в средневековом жанре «видения»: в воображении автора души великих русских поэтов, предшественников Блока, собираются на небесах вместе, чтобы встретить его душу. Каждому из них поэт дает лаконичную поэтическую характеристику:

Пушкин — радуга по всей земле,
Лермонтов — Путь Млечный над горами,
Тютчев — ключ, струящийся во мгле,
Фет — румяный луч во храме.

Пушкин и Блок встречаются также в раю в стихотворении «Петербург» (14 января 1923). Еще одному поэтическому кумиру юного Набокова — Ивану Бунину посвящено стихотворение «Как воды гор, твой голос горд и чист» (1920):

Безвестен я и молод в мире новом,
кощунственном, — но светит все ясней

мой строгий путь: ни помыслом, ни словом
не согрешу пред музою твоей.

Стихотворным посвящением отмечен и Достоевский. Но чаще всего Набоков упоминает в своей поэзии Пушкина: не только его имя, но и скрытые цитаты, и ритмы, и рифмы, и образы пронизывают творчество писателя. На протяжении жизни Набокова его отношение к некоторым великим именам в литературе менялось, однако восприятие Пушкина оставалось неизменно восторженным. Пушкину посвящен целый ряд произведений, в их числе «Изгнанье» (1925), в котором поэт представляет Пушкина в эмигрантской среде, как «простого изгнанника».

Пушкин для Набокова является камертоном, мерилом оценки других великих писателей и поэтов. Стихотворение «Толстой», написанное к столетнему юбилею писателя, начинается размышлением о Пушкине. Но при этом сопоставлении поэту становится ясно, что Толстой — гений совсем другого порядка. Набоков настраивается на эту тональность и великолепно передает то, что словам не поддается: взрывной темперамент Толстого и чудо его творчества — рождение «живых людей» под его пером («ведь живые люди родились в эти ночи»):

Его созданья, тысячи людей,
сквозь нашу жизнь просвечивают чудно,
окрашивают даль воспоминаний, —
как будто впрямь мы жили с ними рядом.

Символично и реалистично, одновременно по-толстовски и по-блоковски заканчивается стихотворение:

Однажды он со станции случайной
в неведомую сторону свернул,
и дальше — ночь, безмолвие и тайна.

В сборнике «Гроздь» Набоков развивает тему творчества, размышляет о месте поэта в современном мире. Стихотворение «Нас мало — юных, окрыленных...» (б. г.) относится к ряду произведений о поэтах-романтиках, живущих словно в другом мире, очарованных реальными и фантастическими образами. Но наступает «зловещий век», а поэты продолжают жить вдали от его тревог, не стремясь к благам этого мира:

Мы целомудренно бездомны,
и с нами звезды, ветер, Бог.

В конце июня 1922 г. Набоков сдал последние выпускные экзамены в Кембридже и уехал к родителям в Берлин. Закончились годы университетской жизни, когда он, избавленный от забот о хлебе насущном, мог сво-

бодно предаваться научным и литературным занятиям. И для него началось обычное эмигрантское существование, неизбежной частью которого был поиск заработка.

Если в Англии Набоков думал и писал о России, потерю которой он все острее осознавал в Кембридже, то после переезда в русский Берлин он начал испытывать ностальгическую любовь к Англии. В русском окружении он снова почувствовал себя англичанином и сделал очередную попытку писать по-английски. В 1923 г. в журнале «Carousel» он опубликовал пьесу на английском языке под названием «Painted Wood» («Расписное дерево»)[50]. Однако содержание этой пьесы совсем не английское — в ней повествуется о сказочной птице русского фольклора.

Кембридж служит декорацией в символической стихотворной драме «Смерть» (1923). Декорация мастерски выписана: здесь изображены лепные ворота при входе в университетский дворик, газон с фонтаном, плющ, который вьется по кирпичным стенам, арки, выпуклые мостики над рекой, стрелы соборов. Однако время действия отбрасывает читателя в начало XIX века: 1806 год. Герой драмы магистр наук Гонвил, напоминающий одновременно Фауста и Мефистофеля, занимается химическими опытами, он знаток ядов и веществ, действующих на сознание и дающих Гонвилу власть над чужими душами. Двадцатилетняя жена Гонвила Стелла и его ученик Эдмонд полюбили друг друга. Апогеем их любви был единственный взгляд, которым они обменялись, стоя ночью у растворенного окна и глядя на звезды. «Громадные расправили мы крылья...», — вспоминает Эдмонд это мгновение: концы их крыльев «сошлись на миг», души поднялись в небо. Психологически тонко в романтических традициях и с элементами декаданса изображена поэтическая натура Эдмонда, болезненная обнаженность чувств, неприспособленность к обыденной жизни. Показана хрупкость души, которая медленно, но верно погружается в безумие. В драме поставлены философско-религиозные проблемы жизни и смерти, бессмертия души, природы любви, решается вопрос о праве испытывать ближних и распоряжаться чужой судьбой. Пожалуй, «Смерть» — одно из самых насыщенных «последними вопросами» бытия произведений Набокова.

Его часто спрашивали о его отношении к религии, к вере, к Богу, но он, как правило, не давал прямых ответов на такого рода вопросы. Однажды он мимоходом обронил, что интерес к религии ограничивается для него литературной стилизацией. И думается, что в этом он был прав. Однако Вера Набокова (а также и другие исследователи) настойчиво стремилась показать, что у Набокова было определенное отношение к религиозной теме и выражалось оно в тех произведениях, где речь идет о «потустороннем». В предисловии к сборнику «Poems and Problems» (1971) она обращает внимание читателей на те стихотворения, в которых затрагивается тема «потусторонности», и особенно подчеркивает значимость для раскрытия этой темы таких стихотворений как «Влюбленность» (1973), «Еще безмолвствую и крепну я в тиши» (1919), «Снег» (1930), «Вечер на пустыре» (1932), «Как я люблю тебя» (1934). Ближе всего, по ее мнению, поэт подошел к раскрытию этой темы в стихотворении «Слава» (1942). Теме потусторонно-

сти в творчестве Набокова посвящена монография американского исследователя А.Е. Александрова «Набоков и потусторонность» (1999), но там речь в основном идет о прозе. Мистическая и гностическая тема в творчестве Набокова стала предметом обширной критической литературы, созданной по большей части в последние десятилетия.

В прозаических произведениях Набокова, сознательно построенных на принципах гностического познания мира, в которых мистика является частью поэтики, организующим, архитектоническим моментом (например в «Приглашении на казнь»), потустороннее представлено в усложненных и надуманных формах и требует пространного комментария, чем затрудняется непосредственное восприятие. Тогда как в поэзии мистическое мироощущение присутствует естественно, поэту без усилий удаются «подглядывания» в «щели» перегородок, которые отделяют сей мир от мира иного. Мистика слов и образов захватывает читателя и переводит его сознание в новое измерение, как это происходит, например при чтении стихотворения «Река» (1923), в котором передана связь человека с миром природы, со своей малой родиной:

...На деревянный навес
взберусь
(...Русь!..)

и оттуда беззвучно ныряю
в отраженный закат...

<...>
и не ведаю, где я —
в небесах, на воде ли.

В этом стихотворении поэт называет раем ушедшую в прошлое Россию, куда он постоянно стремится в своих мечтах: «Это было в России, это было в раю...» Тема повторяется и в других стихах, например: «Я тоже изгнан был из рая / лесов родимых и полей» («Рай», 1925).

Набоковское понятие «рая» отражает также традиционное для литературы представление о бессмертии гения в культурной памяти человечества. Рай в этом случае осмысливается в духе средневековых видений как место посмертной славы, где собираются великие личности, герои и поэты. Поэты и писатели встречаются в раю в стихотворениях «На смерть А. Блока» (сб. «Гроздь», 1921); «Памяти Гумилева» (1923), «Петербург» (14 января 1923) и других. Рай осмысливается как пристанище поэтов в стихотворении «Страна стихов» (1924). Здесь рай — особая планета, где не нужен житейский труд, куда нет доступа «злым и бескрылым», где дают ужин за удачную рифму, дом — за хороший сонет. Однако в этом блаженном краю, где есть все, что нужно поэтам: свобода, изобилие, общение с природой, — они все же тоскуют по земле.

Значительное количество мистически окрашенной лирики Набокова приходится на 1923—1925 гг. В это время он все еще пребывал в свободном полете, судя по его мироощущению в стихотворении «Берлинская весна» (1925): «Нищетою необычной / на чужбине дорожу. Утром в ратуше кирпичной / за конторкой не сижу». Не отягощенный собственностью, не привязанный к службе, он зарабатывал на жизнь уроками и публикациями и жил в ожидании чуда. Рай, ангелы, Бог, а также елисейские поля, боги и духи античного пантеона и другая религиозная символика присутствуют чуть ли не в каждом стихотворении Набокова этих лет. Чаще всего поэт называет раем ушедшую в прошлое Россию, куда он постоянно стремится в своих мечтах: «Это было в России, это было в раю...» («Река», 1923); «Я тоже изгнан был из рая / лесов родимых и полей» («Рай, 1925); «Рай — широкая, пустая / оснеженная страна...» («Белый рай», б. г.); «на Мойке, на Фонтанке / в Юсуповском серебряном раю...» («Петербург», 14 января 1923).

В стихотворении «Когда я по лестнице алмазной...» (1923) поэт представляет свою встречу с апостолом Петром у ворот рая. В узелке поэта «два-три заката, женское имя / и темная горсточка земли родной...» Апостол, ладонь которого «пахнет еще гефсиманской росою / и чешуей иорданских рыб», звякнув ключом и улыбнувшись, пропускает его в рай. Пропуском, таким образом, служит благоговение перед природой, любовь к женщине и тоска по отчизне.

В поэзии Набокова важное место занимает понятие души, свободной от материи, с присущим ей чувством полета, окрыленности, причастности неземному, невидимому, совершенному, божественному. В ранней поэзии он почти всегда мистик, он черпает свое вдохновение из самых разных источников, в том числе у Платона:

О как ты рвешься в путь крылатый,
безумная душа моя...
<...>
И, бредя о крутом полете,
как топчешься, как бьешься ты
в горячечной рубашке плоти,
в тоске телесной тесноты!
(«О, как ты рвешься в путь крылатый...», 1923)

Символический мистицизм отличает и стихотворение «Песня» (1923), хотя в нем нет прямых указаний на связи с миром иным, а речь идет, как будто, о возвращении на родину. Даже указаны конкретные детали, способы пересечения северных и южных границ России:

Верь: вернутся на родину все,
вера ясная, крепкая: с севера
лыжи неслышные, с юга
ночная фелюга.

Но, как утверждается в следующих строках, возвращение осуществится через песню: «песня спасет нас». Песня — это объединяющий изгнанников дух родины. Из развития темы ясно, что вернутся они — не телами, а душами — в надмирную отчизну.

Божественному промыслу в судьбе России посвящено стихотворение, название которого указывает на средневековый жанр: «Видение» (1924). В нем поэт видит, как «кто-то» («движущийся иней») несет Россию в детском гробу. Дойдя до одинокой березы, он хоронит ее у корней дерева, поэту видны тени безнадежно заламывающихся Божьих рук и затем виден «лик Божества» («виденье, иней»), который навсегда удаляется в ночь. Из этого странного символического видения следует, что смерть России предопределена свыше, поскольку она оказалась неосуществившимся, неудачным замыслом. Россия еще не вышла из состояния детства, когда ее настигла небесная кара.

Не менее мистично по звучанию стихотворение «Кубы» (1924), в котором изломанные угловатые линии, мечущиеся тени передают характерное для модернизма ощущение неустойчивого, распадающегося мира. Пространство комнаты, усложненное отражением в зеркале, искажается порывом ветра, и поэт чувствует, что какая-то внешняя сила в лице символических «наборщиков» превращает гармонию жизни в хаос:

В этом мире страшном, не нашем, Боже,
буквы жизни и целые строки
наборщики переставили. Сложим
крылья, мой ангел высокий.

Поэт нередко смотрит на земной мир из поднебесья, стремясь увидеть его глазами Бога и ангелов. Эта точка зрения возвращает ему душевный покой. Его душа, ничего не забывающая, воспринимает от горнего мира невозмутимость. Его душа знает,

что на небе по-детски Бог хохочет,
смотря, как босоногий серафим
вниз перегнулся и наш мир щекочет
одним лазурным перышком своим.
(«Стихи», 1924)

Часто слышится в его поэзии шум ангельских крыльев: это один из его любимых образов, которым он пленен с самых первых стихов. В студенческих письмах он в шутку рассказывает, что у него чешутся лопатки, так как растут крылья; в драме «Смерть» через символику крыльев передан прекрасный образ зарождающейся любви. Поэт часто размышляет о бессмертии, о желанной и недостижимой свободе от тревог и забот бренного мира. Но все же и рай, и ангелы, и бессмертие, и Бог — для Набокова скорее поэтические условности, а не содержательно наполненные категории христианского миропонимания. Христианская символика в его твор-

честве находится в одном ряду и на одном уровне с символами и образами античной поэзии, гностической философии, образами древней восточной мифологии.

Священное Писание и всемирная мифология являются для поэта разными регистрами его творческого органа, которые он может переключать по своему усмотрению. Все разнообразие символов необходимо ему для изображения той высшей реальности, которой является в его системе ценностей творчество. Крылья ангелов несут в его стихах примерно такую же смысловую нагрузку, как крылья Пегаса: они символизируют творческое вдохновение, любовь, духовный подъем, возносящий поэта над миром. Ангел для него знак и символ романтического мироощущения, поэзии, надмирного, возвышенного, прекрасного и невинного (в своей оторванности от материальных забот и от быта) творческого бытия.

В поэзии Набокова несомненно присутствует «иной мир», иной план бытия, «четвертое измерение», мир «горний», возвышающийся над действительностью, недостижимый для тревог и волнений мира: но это только мир его творчества, в котором сам поэт является художником и режиссером, творцом и богом. Именно этот мир индивидуального творческого сознания Набоков противопоставляет миру «обыденному»: повседневной бытовой и социально-политической действительности.

В мире поэтической фантазии он — царь, владеющий невидимыми, но реальными для него сокровищами: «Я Индией невидимой владею...» («Властелин», 1923); «Доверена мне власть / над всей землей» («Безумец», 1933). Его творческие владения держатся на его собственной вере в свое призвание и на вере тех, к кому обращены его стихи. Он призывает верить в созданный им мир и в его всемогущество в этом мире (см. стихотворение из романа «Дар»: «Люби лишь то, что редкостно и мнимо <...> Как родине будь вымыслу верна»).

К середине 1920-х гг. относится ряд стихотворений на евангельские темы и сюжеты. Такие темы у Набокова всегда оригинально переосмысливаются (см. более раннее «Пир»). Стихотворение «Овца» (1924) написано от лица пастуха, который вышел ночью на поиски отставшей от стада овцы. Пастух набредает на пещеру, где только что родился божественный младенец. В сумраке этой пещеры пастух и обнаруживает свою пропавшую овцу. «Заблудшая овца», таким образом, оказывается мудрее своего хозяина: она первая находит путь к Богу и приводит к Нему пастуха. Тема одинокого, отбившегося от стада, от толпы, искателя истины всегда была дорога Набокову. И в этом он был близок к Бердяеву, который настаивал на необходимости творческого искания ответов на вопросы веры. О допустимости свободного религиозного гнозиса Бердяев писал: «Бог, вероятно, любит и тех, которые с ним борются, любит, например, Ницше»[51]. В этом ключе дерзновенного переосмысления священного текста написаны многие стихотворения Набокова.

Поэтичный и в то же время философски осмысленный образ рая дан в стихотворении «Люблю я гору в шубе черной...» (1925). Поэт, живущий на

чужбине, взбирается на гору, и чем выше поднимается, тем больше встречает примет своей северной родины.

Не так ли мы по склонам рая
взбираться будем в смертный час,
все то любимое встречая,
что в жизни возвышало нас?

Однако с годами восторженный мистический символизм сменяется в поэзии Набокова более приземленным стилем, появляются скептические и сатирические интонации, пародийные ноты, которые со временем начинают доминировать. Это заметно сказалось в «Университетской поэме»[52], в которой поэт снова возвращается в Кембридж. Поэма была опубликована в 1927 г. в журнале «Современные записки».

Поэма состоит из 63 строф, напоминающих онегинскую, однако последовательность рифм в них перевернута. «Университетская поэма» — это одновременно и подражание «Онегину», и карикатура на него. Сюжет поэмы — любовный роман между рассказчиком, студентом Кембриджа, и 27-летней англичанкой Виолеттой. Их знакомство состоялось в доме ее родственника, викария, в присутствии тетушки. Тетушка — пожалуй, единственный живой образ в поэме — была «социализмом занята» и до хрипоты спорила с викарием о политике.

События поэмы начинают разворачиваться в дождливый «февральский день», — в такой же день посещает Кембридж рассказчик «Подлинной жизни Себастьяна Найта» и «Других берегов». И это не случайно: начиная с этой поэмы, «февральский» образ Англии сделался для Набокова своего рода эмблемой этой страны. В поэме разбросаны впечатления студенческой поры, которые встречаются в ранних стихах Набокова. Некоторые детали автор использовал и в более поздних произведениях.

Поэт живописно изображает Кембридж и свою студенческую жизнь: «Я по утрам, вскочив с постели, / летел на лекцию; свистели / концы плаща...». Дальше читатель попадает вместе с ним в лабораторию, где он рассматривает под микроскопом листок растения или каплю воды. Мир биологии Набоков описывает с благоговением, это описание перекликается со стихотворением кембриджского периода «Biology». Однако в поэме перед читателем совсем не тот юный Набоков, который жертвует ночным сном и лекциями ради поэзии. Совсем наоборот: автор сообщает, что в студенческое время сочинение стихов он считал для себя вредным и что основной радостью для него были естественнонаучные занятия:

...И углубляться день-деньской
в колодезь светлый микроскопа
ты не мешала мне совсем
тоскующая Каллиопа,
тоска неконченных поэм.

Лирическому герою поэмы Набокова стихи нужны, как будто, только для того, чтобы спастись от скуки в вечерние часы. Литературой он занимается словно бы от нечего делать, как истинный кембриджский денди. В ироническом тоне рассказано, как возник у него замысел поэмы, как подтолкнула к нему книжная находка: «Нашел я Пушкина и Даля / на заколдованном лотке». Перечитывая «Онегина», он наткнулся на слово «хандра» и стал искать объяснение в словаре Даля. И вот его герой листает словарь «в тягостной истоме». И вовсе не вдохновенье, а хандра, «тоска, унынье, скука» (как подсказывает Даль), заставляет его искать забвения в поэзии. Свою музу он называет «вялой госпожой». К хандре присоединяется еще и ностальгия, и весенняя тоска.

Из ранней поэзии в поэму, несомненно, перелилась ностальгия. На чужбине все не как дома, и весна особенно чувствительно напоминает об этом:

И завтра без обильных слез
без сумасшедшего напева
придет, усядется она, —
совсем воспитанная дева,
совсем не русская весна.

Тоску по дому вызывают знакомые звуки и запахи:

И так в Росссию вдруг потянет,
обдаст всю душу тошный жар, —
особенно когда комар
над ухом пропоет, в безмолвный
вечерний час, — и ноет грудь
от запаха черемух. Полно,
я возвращусь когда-нибудь.

Однако этими ностальгическими отступлениями, пожалуй, исчерпывается лирическое содержание поэмы. Гораздо больше внимания уделяется описанию подвигов героя в духе «Графа Нулина». В полном приключений авантюрно-куртуазном повествовании доминирует пародийная тональность. Самая динамичная часть поэмы — изображение ночного бегства нашаливших студиозусов от ментора и его помощников. Герои преодолевают многочисленные стены и заборы, чтобы избежать уплаты штрафа за нарушение режима и формы одежды.

В «Университетской поэме» завязываются сюжетные узлы, которые позднее перекочуют в роман «Подвиг». Герой поэмы узнает, что его приятель англичанин Джонсон является его соперником в любви. С досадой он отказывается от продолжения интрижки, погружается в науку и как бы в отместку за неудачу в любви с блеском сдает экзамены. Последняя встреча с Виолеттой происходит на прощальном балу, после которого герой, получивший диплом, навсегда покидает Кембридж.

С творческой, психологической и биографической точки зрения, поэма представляет несомненный интерес. Она дает возможность проследить, как на протяжении нескольких лет ранние английские впечатления в творчестве Набокова меняют свою тональность. Если его юношеским стихам свойственна искренность и непосредственность, искупавшая огрехи формы, то для «Университетской поэмы» характерен неприятный напускной цинизм. Автор пытается искусственно воссоздать мироощущение, характерное для некоего среднего студента Кембриджа. В поэме используются образы из ранних стихов Набокова, которые и впоследствии переходят в романы и мемуарную прозу. В прозе непосредственные впечатления обрастают повторениями, превращаясь из импрессионистических штрихов в освоенный прием, затем стирающийся до клише.

Среди стихов Набокова берлинского периода центральное место продолжает занимать мотив изгнания и ностальгии по России. В особую тему вырастает вопрос литературного и поэтического творчества в эмиграции. В Германии — в отличие от Англии — «ничто немецкое не приставало» к Набокову: он не знал языка и не учил его, не пытался завести друзей. Впоследствии он писал: «Оглядываясь на эти годы вольного зарубежья, я вижу себя и тысячи других русских людей ведущими несколько странную, но не лишенную приятности жизнь в вещественной нищете и духовной неге, среди не играющих ровно никакой роли призрачных иностранцев, в чьих городах нам, изгнанникам, доводилось физически существовать. Туземцы эти были как прозрачные, плоские фигуры из целлофана, и хотя мы пользовались их постройками, изобретениями, огородами, виноградниками, местами увеселения и т. д., между ними и нами не было и подобия тех человеческих отношений, которые у большинства эмигрантов были между собой»[53].

В Берлине, а позднее в Париже и в разъездах по Европе, Набоков находился в среде русских писателей, у которых находил отклик своему творчеству: «Большинство писателей, с которыми я общался, были русские эмигранты в 1920—30-х годах», — скажет он годы спустя в одном из интервью[54]. Но отношения с эмигрантами тоже не были простыми. Объединяющая идея культурной миссии русского зарубежья Набокову близка не была. Раньше других своих соотечественников в эмиграции он осознал, что историческая реальность не дает надежд на скорые перемены в политической ситуации и на возвращение в Россию. Для него — недаром же он был сыном видного политического деятеля — ясно было и то, что той России, из которой они уехали, больше не существует. «Туристическое» возвращение не может возродить былого. Вместе с Арчибальдом Муном, специалистом по древностям из романа «Подвиг», Набоков «усматривал в октябрьском перевороте некий отчетливый конец». Бессмысленно было оспаривать, что «Россия завершена и неповторима, — что ее можно взять, как прекрасную амфору, и поставить под стекло»[55]. Любые попытки сохранить прежнюю Россию и работать для нее отдавали для него музейной деятельностью (см. рассказ «Посещение музея»). Отношение к России как к экспонату, который он поместил в своем частном музее, Набоков перенес и

на российскую литературу: он был убежден, что все настоящие русские писатели покинули Россию, остались только те, кто был «куплен новым режимом».

В то же время Набоков раньше и острее других почувствовал, что у русского писателя в эмиграции нет будущего. Он высказал это ощущение в 1928 г. в поэме «Разговор», написанной в духе традиционного для предыдущего века жанра беседы Писателя с Критиком и Издателем. Писатель говорит:

Года идут. Язык, мне данный,
скудеет, жара не храня,
вдали живительной стихии.
Слова, как берега России,
в туман уходят от меня.

Здесь Набоков говорит не столько о себе, сколько вообще о писателях-изгнанниках, оказавшихся в безвыходной ситуации. Типичный русский писатель или поэт в эмиграции, каким он его видит, живет в дешевых меблированных комнатах под крышей, не имеет постоянного заработка, но упрямо держится за родной язык, которого никто вокруг не понимает:

Бормочет где-то русский гений
на иностранном чердаке.

Итог «Разговора» заключается в том, что мир изменился, России больше нет, литературные традиции ушедшего века безнадежно устарели. Как анахронизм воспринимается даже, казалось, бессмертный «искусно-разговорный ямб». Устаревание, а значит гибель русского языка в эмиграции была для Набокова решающим знаком гибели России со всей ее историей и культурой.

Признав это, он должен был вскочить в поезд, еще благополучно идущий вперед, то есть совершить переход в западную, романо-германскую и европейско-американскую цивилизацию. В отличие от многих соотечественников Набоков имел возможность это сделать: он с детства хорошо знал английский язык. Правда, от хорошо изученного языка до творческого владения им очень далеко.

Переход на английский язык дался Набокову болезненно, несмотря на его двуязычие и кембриджское образование. В то время как другие его соотечественники переходили на английский, французский, немецкий языки в своей преподавательской и научной работе, ему, писателю, этот переход стоил больших жертв. Набоков объяснил, что это были за жертвы, в предисловии к русскому изданию воспоминаний «Другие берега»: «Совершенно владея с младенчества и английским и французским, я перешел бы для нужд сочинительства с русского на иностранный язык без труда <...>. Долголетняя привычка выражаться по-своему не позволяла довольствоваться на новоизбранном языке трафаретами, — и чудовищные трудности пред-

стоявшего перевоплощения, и ужас расставания с живым, ручным существом ввергли меня сначала в состояние, о котором нет надобности распространяться; скажу только, что ни один стоящий на определенном уровне писатель его не испытывал до меня»[56].

В ноябре 1956 г. он писал в послесловии к американскому изданию «Лолиты»: «Личная моя трагедия — которая не может и не должна коголибо касаться — это то, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка...»[57].

В годы его творческого расцвета отказ от собственного, годами вырабатывавшегося, авторского литературного языка, представлялся ему катастрофой. С другой стороны, катастрофа грозила и тем писателям в эмиграции, которые не были способны отказаться от родного языка. Этой дилемме посвящено одно из важнейших у Набокова стихотворений о судьбах художников и писателей эмиграции «Поэты» (1939). Оно имеет такое же название, как и юношеское стихотворение 1921 г., и безусловно перекликается с ним. Набоков передает в нем ощущение «конца эпохи», завершения духовной истории того поколения изгнанников, которые «унесли» Россию в своей душе и все еще хорошо помнили ее:

Пора, мы уходим — еще молодые,
со списком еще не приснившихся снов,
с последним, чуть зримым сияньем России
на фосфорных рифмах последних стихов.

А мы ведь, поди, вдохновение знали,
нам жить бы, казалось, и книгам расти,
но музы безродные нас доконали,
и ныне пора нам из мира уйти.

Стихотворение было опубликовано в журнале «Современные записки» (№ 69) под псевдонимом «Василий Шишков». В позднем издании своих стихов, вышедшем в 1971 г. в Америке под названием «Poems and Problems», поэт объясняет появление этого псевдонима, придуманного для того, чтобы «поймать в ловушку» Георгия Адамовича, который «автоматически» подвергал критике все, что выходило из-под пера Набокова-Сирина. Уловка удалась: критик с энтузиазмом приветствовал появление в эмиграции талантливого поэта. Чтобы «продлить шутку», Набоков описал свои встречи с несуществующим поэтом в рассказе «Василий Шишков», в котором разбирается стихотворение «Поэты» и комментируется отклик Адамовича. Эта мистификация не единственная в творческой биографии Набокова.

Стихотворение «К России», опубликованное в следующем номере «Современных записок» (№ 70, 1940), подписано этим же псевдонимом. Оно посвящено ностальгии, с годами становящейся все нестерпимей. Чтобы избавиться от тоски, поэт готов на все, даже забыть Россию и свой язык, перестать быть самим собой. Это стихотворение структурно и ритмически

перекликается с известным стихотворением Ахматовой «Молитва» («Дай мне горькие годы недуга, / задыханье, бессонницу, жар, / Отними и ребенка и друга, / И таинственный песенный дар...»).

Навсегда я готов затаиться
и без имени жить. Я готов,
чтоб с тобой и во снах не сходиться,
отказаться от всяческих снов;

обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
все, что есть у меня, — мой язык.

Часть поэтического наследия Набокова включена в его прозаические произведения: рассказы («Адмиралтейская игла», 1935; «Облако, озеро, башня», 1937; «Истребление тиранов», 1938; «Последний поэт», 1944) и романы («Дар», «Look at the Harlequins!», 1974). Особенно интересен в этом отношении роман «Дар», впервые напечатанный в «Современных записках» в 1937–1938 гг. В современных изданиях поэзии Набокова стихотворения из этого романа печатаются отдельным циклом, так как им присуще тематическое и стилистическое единство. Эти стихотворения — история жизни автобиографического героя Ф.К. Годунова-Чердынцева. Начинаются они детскими впечатлениями и отражают вехи жизни поэта в России и эмиграции. Важнейшим поэтическим произведением в романе является стихотворение «Люби лишь то, что редкостно и мнимо...», посвященное героине романа Зине Мерц, по жизни Вере Евсеевне Набоковой (урожденной Слоним), которую он встретил в 1923 г. и два года спустя женился. Это еще один поэтический манифест Набокова, утверждающий власть воображения над реальностью, призывающий: «Как родине, будь вымыслу верна»:

О, поклянись, что веришь в небылицу,
что будешь только вымыслу верна,
что не запрешь души своей в темницу,
не скажешь, руку протянув: стена.

В мае 1940 г., незадолго до начала нацистской оккупации Парижа, писатель перевез жену и шестилетнего сына Дмитрия в Америку, где ему помогли устроиться друзья семьи М.И. Ростовцев и Г.В. Вернадский. Первое время Набоковы жили в штате Мэн, у родственников, по соседству с американским критиком Эдмундом Уилсоном, с которым в последующие годы писателя связывали годы дружбы и переписки. В Америке жил также двоюродный брат В.В. Набокова композитор Николай Набоков.

В скором времени поставленная цель — найти свое место в англоязычном мире — была достигнута, причем в двух планах: Набоков начал карье-

ру американского писателя, а также принял предложенное ему место преподавателя русской литературы сначала в одном, а затем в других крупнейших американских университетах. В 1941 г. в Америке был опубликован роман «The Real Life of Sebastian Knight». С этого момента Набоков писал прозу в основном по-английски. В Америке были написаны воспоминания «Conclusive Evidence» («Заключительное свидетельство», 1951) и романы: «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных», 1947), «Lolita» (1955), «Pnin» (1957). Стихи он продолжал писать и по-русски и по-английски.

Если в ранней поэзии Набокова доминирует лирическая тональность, то для поэзии позднего периода характерны пародийно-сатирические интонации. Стихи нередко становятся памфлетами, им не чужда «политическая» тематика. И в этом отношении стихи перекликаются с его «политическими» романами о тиранической власти. В 1942 г. в Массачусетсе было написано стихотворение «Слава», в котором Набоков подводит итоги своего пути. В стихотворении слышатся отголоски его романов на тему тирании, противостояния личности и толпы, художника и власти. Перед читателем проходит галерея образов из таких его произведений как «Подвиг», «Приглашение на казнь», «Круг», «Истребление тиранов», «Под знаком незаконнорожденных».

В этом стихотворении содержится и определенный ответ на вопрос о религиозном мировоззрении Набокова. Традиционное церковное христианство казалось ему массовой идеологией, «большой дорогой», где поэту не следует искать своего бога. Его религией было творчество, а залогом бессмертия было для него место в истории поэзии. В обыденной, внепоэтической жизни он был скептиком, рационалистом, ученым-натуралистом, рассматривающим жизнь под микроскопом. В области миросозерцания ему более всего была дорога творческая свобода. Это подтверждает конец стихотворения:

Не доверясь соблазнам дороги большой
или снам, освященным веками,
остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишащем богами.
Но однажды, пласты разуменья дробя,
углубляясь в свое ключевое,
я увидел, как в зеркале, мир и себя
и другое, другое, другое.

«Другое», конечно, всеобъемлющий символ, однако представляется, что это его собственный, индивидуальный иной мир, потустороннее, открывающееся ему в творчестве.

«Политическая» лирика Набокова — это продолжение спора с эпохой, с отношением эмиграции к России, с наивными надеждами изгнанников на то, что на смену советскому режиму вскоре придет гуманный государственный строй. Нередко звучат у Набокова мотивы гражданской лирики

XIX в., но трудно сказать, не являются ли они пародийно-ироническим указанием на застывшие образы, затверженные идеи и идеалы, ставшие штампом в русской культуре.

«Парижская поэма» (1943) пронизана литературными аллюзиями, в ней звучат узнаваемые ритмы и мотивы Некрасова, Гоголя, Пушкина.

От кочующих, праздно плутающих
уползаю, и вот привстаю...

Ведь последняя капля России
уже высохла. Будет, пойдем.
Но еще подписаться мы силимся
кривоклювым почтамтским пером.

И в том же ироническом ключе: «Чуден ночью Париж сухопарый...» Перебирая свои различные воплощения, его душа ищет своей отчизны, но место, куда она стремится, нельзя найти на карте. Душа его тосковала по России другого века и другой культуры, он искал начало собственного пути, свои истоки и находил их в своем российском детстве. Он хотел разобраться в своей судьбе, и с этой целью вызвать на сцену ее «автора». Он стремился в воображении «очутиться в начале пути, / наклониться — и в собственном детстве / кончик спутанной нити найти».

Главной темой поэзии Набокова даже и в эти годы остается ностальгия. Решается эта тема в разных тональностях: лирической, иронической и даже саркастической. Но на вопрос о возвращении Набоков дал однозначный ответ в стихотворении «Каким бы полотном...» (1944):

Каким бы полотном батальным ни являлась
советская сусальнейшая Русь,
какой бы жалостью душа ни наполнялась,
не поклонюсь, не примирюсь

со всею мерзостью, жестокостью и скукой
немого рабства — нет, о, нет,
еще я духом жив, еще не сыт разлукой,
увольте, я еще поэт.

Ассоциации с российскими поэтами-современниками в этот период носят у Набокова, как правило, пародийно-иронический характер. Ахматова, по всей видимости, была для него деталью «завершенной» России, со своей поэзией декадентского периода, которую он пародирует в одном из своих рассказов. В стихотворении «О правителях» (1944) звучит иронический отклик на поэзию Маяковского:

Покойный мой тезка,
писавший стихи и в полоску,

и в клетку, на самом восходе
всесоюзно-мещанского класса...

Пародийная тональность характерна и для некоторых английских стихов Набокова. В стихотворении «A Literary Dinner», опубликованном в 1942 г. в журнале «The New Yorker», пародируется буржуазный стиль западных салонных обедов. Скучающие богатые люди приглашают на обед известного писателя, не задумываясь о том, что ни они сами, ни их гости не представляют для него интереса. Поэт чувствует, что на этих обедах он сам и те, с кем его знакомят, являются чем-то вроде очередного экзотического блюда. И когда хозяйка предлагает поэту познакомиться с другим гостем, ему кажется (по сходству звучаний слов «to meet» и «to eat»), что ему предлагают «закусить» или «пообедать» доктором Джеймсом.

В журнале «The Atlantic Monthly» в 1944 г. был опубликован рассказ «A Forgotten Poet» («Забытый поэт»), расширивший круг произведений Набокова, героями которых являются поэты. В отличие от романтических героев, персонаж этого рассказа трагикомичен, хотя ему приданы автобиографические черты. Константин Перов родился под Лугой в 1827 г. и, едва успев приобрести литературную известность, ушел из жизни, утонул в реке Оредежь (она проходила по владениям семьи Набоковых). Он был «странным юношей», который «шерстил русский словарь», что заставляет вспомнить о том, как Набоков в студенческие годы изучал тома В. Даля. Критики и литературоведы создали культ 22-летнего поэта, наделив его типичными чертами романтика, не выдержавшего столкновения с жизнью, холодностью и непониманием людей.

Пятидесятилетие со дня смерти Перова в рассказе празднуют в 1899 (год рождения Набокова). Во время юбилея выясняется, что Перов на самом деле не утонул, но благополучно дожил до старости и превратился в заурядного обывателя. Во время юбилейных торжеств он требует признания своих заслуг перед русской литературой и рассчитывает получить деньги, собранные на его памятник. Набоков передал Перову одно из своих английских стихотворений, написанных в живописном стиле модерн. Этот анахронизм усиливает в рассказе атмосферу абсурда. Если задуматься, эта сатирическая вещь заключает в себе символ творческой биографии самого Набокова: для русского литературного процесса своего времени он умер, хотя и продолжал вполне благополучно жить вне России, как бы в ином измерении. Юбилейные пятьдесят лет со дня условной смерти (отъезд из России в 1919 г.) пришлись бы на конец 1960-х — начало 1970-х гг. К этому времени Набоков действительно начал возвращаться в Россию своими книгами.

В Америке он продолжал оставаться американским поэтом и писателем. В журнале «The New Yorker» в последующие годы печатались стихотворения «The Poem» (1944), «An Evening of Russian Poetry» (1945), «The Room» (1950), «Ode to a Model» (1955), «On Translating “Eugene Onegin”» (1955). Стихотворение «An Evening of Russian Poetry» («Вечер русской поэзии», 1945) представляет собой подробную запись, как бы стенограмму

беседы русского поэта с американскими студентами о русской просодии. В нем передана непринужденная атмосфера типично американского мастер-класса, во время которого профессор отвечает на типичные вопросы о русской поэзии и культуре. Между знаменитым писателем и студентами как будто нет никаких барьеров, беседа течет легко и свободно, все обращаются друг к другу по именам. Но именно эта легкость подчеркивает непреодолимую, хотя и невидимую для публики, стену непонимания между русским эмигрантом и молодыми американцами. Студенты не могут различить в спокойном голосе профессора острой ностальгии по русской речи и по России. Их удивляет, почему он так много говорит о звуках и словах, о ритмах и рифмах — и так мало о «содержании», о «сути». Поэт отвечает, что в поэзии и литературе суть как раз и заключается в звуках и словах, ритмах и интонациях. «Стенограмма» этого своего рода мастер-класса является, по существу, жизненным манифестом позднего Набокова. Завершая лекцию, вместо прощания поэт читает по-русски две многозначительные строки:

Бессонница, твой взор уныл и страшен:
любовь моя, отступника прости.

Символическое стихотворение «The Room» («Комната») повествует о номере в странном отеле, который снял на ночь умирающий поэт. На столике в номере оказалось два справочника: «Книга рая» и «Книга ада». Позднее этот же номер снимает рассказчик, который находит на стене карандашную надпись: «Одинокий, безвестный, нелюбимый никем, я умираю». Размышляя о том, кем был в жизни тот, кто оставил эту надпись, вживаясь в его тоску, в его восприятие холодной и унылой гостиничной комнаты, герой приходит к заключению, что его предшественник был хотя и безвестен и никем не любим, однако не одинок.

Стихотворение «On Translating "Eugene Onegin"» (1955) посвящено многолетней работе Набокова над переводом романа Пушкина на английский язык. Этот титанический труд, включающий не только дословно точное переложение романа, но и обширнейший лингвистический и культурологический комментарий, был закончен и вышел в свет в 1964 г. Взявшись за эту работу, Набоков заранее смирился с мыслью, что английского Пушкина создать нельзя. Он поставил перед собой задачу как можно более точно передать содержание романа, пожертвовав при этом «всем: красотой, благозвучием, ясностью, хорошим вкусом, нормами современного словоупотребления и даже правилами грамматики». Перевод «Онегина» выполнен белым стихом, хотя Набоков не раз демонстрировал свое умение воспроизводить онегинскую строфу. Как и блистательное заключительное стихотворение романа «Дар», так и стихотворение о переводе написано онегинской строфой. Оно завершается признанием, что всякая работа над «ускользающим» Пушкиным — это лишь голубиная метка на его памятнике.

К поэтическому наследию Набокова следует отнести и его роман «Pale Fire» («Бледное пламя», 1962), начатый в 1957 г. Америке и законченный в

Европе[58]. Его структурным центром является «Поэма в четырех песнях», которая занимает около тридцати страниц, а остальной текст этого произведения представляет собой введение к поэме и многостраничный филологический комментарий к ней. Автором поэмы является несуществующий поэт John Shade (Джон Шейд), фамилия которого означает «тень», тенью он и сам не раз называет себя в поэме. Комментатором является некто Kinbote. В романе делается намек на то, что все сочинение в целом, и поэма, и комментарий, является плодом фантазии безумного русского эмигранта по имени Всеслав Боткин. Этот Боткин-Кинбот работает преподавателем кафедры русского языка в американском университете (Набоков, как уже отмечалось, не боялся придавать автобиографические черты откровенно сатирическим и пародийным персонажам). В первой песни «Бледного огня» поэт Джон Шейд описывает свое детство в дворянской усадьбе, в заснеженной «хрустальнейшей стране». В комментариях указано, что его милая родина называется «Зембла»[59]. Шейд анализирует первые проявления своей необычной восприимчивости («Я мог сфотографировать предмет / в своем зрачке») и излагает свои религиозные взгляды:

Мой Бог скончался юным. Поклоненье
Бессмысленным почел я униженьем.
Свободный жив без Бога...

В песни второй рассказчик указывает, что ему шестьдесят один год, что он уже сорок лет женат на восхитительной Ванессе, которая нисколько не изменилась со времен юности. Но в их жизни происходит трагедия: их некрасивая дочь, повзрослев и не изведав земных радостей, покончила с жизнью. В момент ее смерти родители смотрели телевизор, и описание телепрограмм занимает значительную часть песни. В третьей песни Шейда приглашают для чтения лекций в Институт Подготовки к Потустороннему. В духе пародии на американские институты поэт размышляет о времени, памяти, смерти, бессмертии, рае, аде, реинкарнации. Рассказчику довелось пережить клиническую смерть, в момент которой он увидел белый фонтан. И вот он ищет объяснения этому образу, пытаясь понять, что ждет душу за гранью земного бытия. В четвертой песни он анализирует таинство поэтического творчества.

Этим странным произведением Набоков задал читателям, и особенно литературоведам, сложную задачу дешифровки его структуры и смысла. Роман стал поводом для создания бесконечных комментариев к комментариям.

Образ русского профессора в Америке не раз возникает в творчестве Набокова американского периода. Создавая этот образ, он пытался осмыслить собственное положение в культуре. В интервью, которое Набоков дал в 1954 г., он сказал: «Я всегда считал, еще в те времена, когда учился в гимназии, что национальность писателя не имеет серьезного значения». Аргументируя это заявление, он сравнивал писателя с бабочкой, происхождение и вид которой специалист может определить по окраске, не гля-

дя на табличку с указанием, где она была поймана. И тем не менее, Набоков счел нужным внести уточнение: «Сегодня я считаю себя американским писателем, который когда-то был русским»[60].

В этом интервью Набоков сообщил много важных сведений о своем двуязычном сознании. «Мой английский, этот второй инструмент, которым я всегда, казалось бы, владел, был на самом деле негибким и искусственным; его, конечно, было достаточно для описания заката или какого-нибудь насекомого, но бедность его синтаксиса и его домашняя упрощенность становилась очевидной, когда мне необходимо было пройти кратчайшим путем от склада слов к магазину произведения. Старый “Роллс-Ройс” не всегда предпочтительнее простого “Джипа”...»[61].

О проблемах перехода на английский язык, он говорил также, отвечая на вопросы корреспондента по поводу издания «Лолиты» во время своего визита в Англию. В 1959 г. роман «Лолита» должен был появиться в лондонском издательстве «Weidenfeld & Nicolson». Издание знаменовало собой начало действия нового, более либерального английского закона о цензуре. В качестве рекламной кампании английский издатель решил организовать визит Набокова в Кембридж с чтением лекций в Кембриджском университете. Лекции прочитаны не были и не было даже организовано выступление в Кембридже. Однако в ноябре 1959 г. Набоков дал интервью о романе в программе Би-Би-Си на английском телевидении. Издание романа сопровождалось дискуссиями в печати.

На вопрос, на каком языке он говорит и думает, Набоков отвечал: «Говорю я по-русски: я говорю по-русски дома, с женой, с сыном. Обо всех домашних вещах гораздо легче говорить по-русски — по крайней мере мне так кажется — легче, чем по-английски. Но что касается других предметов, то я не могу сказать, думаю ли я по-английски или по-русски, так как в основном я думаю образами»[62]. О своей двуязычности он говорил: «Я думаю, [русский и английский] языки являются самыми богатыми в мире. Возможно, именно русский порождает у меня некоторые новые английские формы — и наоборот. На мой русский всегда оказывало влияние мое знание английского, даже в прежние времена. Таким образом, существует некое переплетение и связь между двумя языками, между этими двумя сокровищницами»[63].

В Сан-Ремо в 1959 г. было написано стихотворение о романе «Лолита»: «Какое сделал я дурное дело». Оно было впервые опубликовано в альманахе «Воздушные пути» (Нью-Йорк) в 1961 г. Набоков пародирует в нем стихотворение Б.Л. Пастернака «Нобелевская премия» (1959), в котором нашел отражение скандал, вызванный появлением в Европе романа «Доктор Живаго» и присуждением его автору Нобелевской премии. Набоков, который в молодости был увлечен поэзией Пастернака, теперь иронически проводит аналогию между этим эпизодом и скандалом вокруг своего романа «Лолита».

В поздние годы он к своему ужасу обнаружил, что не может перевести собственные произведения с английского на русский. Неудачей закончилась и попытка перевода романа «Лолита». В ноябре 1965 г. он писал в

заключении к русскому изданию этого романа: «Меня только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн. История этого перевода — история разочарования. Увы, тот “дивный русский язык”, который, сдавалось мне, все ждет меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо запертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку»[64].

После успеха «Лолиты» в Америке, принесшей ему не только огромную популярность, но и большие деньги, Набоков переехал в Швейцарию, сохраняя американское гражданство. В Европе он продолжал писать по-английски: в этот период им закончен роман «Pale Fire» («Бледное пламя»), созданы романы «Ada, or Ardor: a Family Chronicle» («Ада, или Страсть. Семейная хроника», 1969), «Transparent Things» («Прозрачные предметы», 1972), «Look at the Harlequins!» («Посмотри на арлекинов!», 1974). В европейский период были переведены на английский под наблюдением автора все русские романы Набокова[65]. Писатель подготовил новый переработанный вариант воспоминаний, опубликованный под названием «Speak, Memory. An Autobiography Revisited» («Говори, память. Визит в автобиографию», 1966).

К ностальгической теме Набоков вернулся в Монтрё в декабре 1967 г., где было написано стихотворение «С серого севера». Оно явилось откликом на получение из России фотографий с видами мест, связанных с его детством:

Вот на Лугу шоссе.
Дом с колоннами. Оредежь.
Отовсюду почти
мне к себе до сих пор еще
удалось бы пройти.

Выра, Рождествено, Батово, река Оредежь — места в окрестностях Петербурга, где располагались загородные имения, принадлежавшие семьям Набоковых и Рукавишниковых. Усадьбу в Рождествено писатель унаследовал от своего дяди В.И. Рукавишникова вместе с большим состоянием, которого его лишила революция.

Важной вехой в истории поэзии Набокова явился выход в 1971 г. в Нью-Йорке сборника его стихов под названием «Poems and Problems», подготовленного Верой Набоковой. В него вошли стихи на русском и на английском языках, а также шахматные задачи, в которых Набоков видел особую поэзию. Стихи Набокова выходили также в переводе на итальянский с параллельными текстами оригиналов.

Поэзию Набокова отличает оригинальное сочетание традиционализма и модернизма. «Модернизм» его высказывается в творческой саморефлексии, в иронии и пародии, в том числе самопародировании, пристальном интересе к словесной технике, отношении к искусству слова как к игре, как к театральному действу, как к высоко квалифицированному искусству

фокуса. Для поэзии, как и для прозы Набокова, в высшей степени характерна переоценка привычных ценностей. Его поэзию отличает исключительная сосредоточенность на своем внутреннем мире, привязанность к своему прошлому, к детству, углубленный анализ своих переживаний и ощущений, и это еще один признак модернизма. Модернистские черты накладываются у него на традиции, усвоенные у более ранних предшественников, у классицистов и романтиков.

Общепризнано влияние на Набокова таких писателей как Гоголь и Достоевский, Пруст, Кафка и Джойс. Однако влияние поэтов на его творчество в целом, на его представление о художнике, о роли искусства в жизни, о воображении и памяти не менее, а в чем-то и более существенно. Главный кумир Набокова — Пушкин: ему он служил неизменно во все периоды своего творчества, от первых опытов юности, до создания в поздние годы американского «Евгения Онегина». Среди русских поэтов им, помимо Пушкина, особо отмечены Лермонтов, Тютчев, Блок и Гумилев.

Среди европейских кумиров, которых писатель признавал своими учителями, поэтов не меньше, если не больше, чем прозаиков. Прежде всего это Шекспир, Байрон, английские романтики Озерной школы Вордсворт и Китс, а также Киплинг, Брук и Хаусмен. Во французской поэзии он ценил средневековье, романтизм и декаданс, особенно любил Бодлера, Верлена и Рембо. А если говорить об эпохах и течениях, то наиболее заметными в его творчестве являются влияния магистральных направлений в поэзии: европейского и русского классицизма, романтизма и символизма.

Переводы любимых поэтов были для него школой поэтического мастерства. В берлинские годы он перевел одну из своих любимых английских книг: «Алису в Стране Чудес» Л. Кэрролла[66]. В декабре 1924 г. написал выразительное стихотворение «Шекспир» («После чтения Шекспира»), опубликованное в альманахе «Жар-Птица» (1925, № 12): «Среди вельмож времен Елизаветы / И ты блистал, чтил пышные заветы...». В газете «Руль» были опубликованы в его переводе сонеты 17 и 27[67], а также отрывки из «Гамлета», в том числе знаменитый монолог принца датского («Быть, иль не быть — вот в этом / вопрос: что лучше для души...»)[68].

Из английской поэзии он переводил также Байрона и Китса, Альфреда Теннисона, Уильяма-Батлера Йейтса, Руперта Брука и ирландского современника Шимуса О'Салливэна. Набокову принадлежат также переводы с французского и немецкого, среди них излюбленное русскими поэтами стихотворение Шарля Бодлера «Альбатрос»; диалог музы и поэта «Майская ночь» Альфреда де Мюссе; «Пьяный корабль» Артюра Рембо; «Посвящение к “Фаусту”» И.-В. Гёте. Все эти переводы, кроме последнего, были опубликованы в газете «Руль».

К поэтическому наследию Набокова принадлежат его переводы русской классики на английский и французский языки. Среди них особое место принадлежит переводам Пушкина. Набоков создал английского «Евгения Онегина», комментированный перевод которого представляет собой своего рода онегинскую энциклопедию. Им переведены сцены из «Моцарта и Сальери», фрагменты из «Пира во время чумы», «Анчар», «Памятник» и

другие произведения Пушкина. Совместно с сыном Дмитрием он перевел «Героя нашего времени» Лермонтова, а также переводил его наиболее известные стихотворения. Много переводил Тютчева и меньше Фета. Его перу принадлежит также перевод «Песни о Вещем Олеге». Единственным, как будто, современником, удостоившимся его перевода на английский, был В.Ф. Ходасевич.

В переводах Набокова с иностранных языков сказался дар подражания, вживания в дух иной эпохи и культуры, а также – пародийного передразнивания. «Пародирование» в творчестве Набокова нередко принимают за «влияние», тогда как он часто склонен обыгрывать ставшие хрестоматийными образы и высказывания, истершиеся и превратившиеся в клише. В форме скрытой цитаты или прямого пародирования у Набокова слышатся отзвуки поэзии чуть ли не всех видных русских поэтов XIX в. Часто встречаются у него ритмы Некрасова, но следует ли отнести это к «влияниям», или считать пародией на культ поэта в российском сознании, остается вопросом.

Упражнения в подражании Набоков сочетал с поиском собственного стиля. С годами у него развилось маниакальное стремление к своеобразию и оригинальности: он не мог спокойно выслушивать даже намеки на то, что кто-то был его «учителем» или оказал не него «влияние». Но при этой жажде быть ни на кого не похожим Набоков оставался традиционалистом в поэзии: он не интересовался авангардистскими новациями, экспериментами футуристов или дадаистов, не испытывал интереса к модным и эфемерным течениям. В поэзии его привлекали вечные и чистые формы, хотя в поздние годы он все же отдал дань постмодернистским исканиям.

В поэзии проявились лучшие черты таланта Набокова: живое и трепетное ощущение чуда бытия в восприятии природы, глубокая и неискоренимая память о России, постижение смысла любви. В стихах непосредственно и естественно раскрывается его уникальная впечатлительность, память всех пяти чувств, способность выражать словом тончайшие настроения, «прустовские моменты». Без разъедающей иронии рассудка он передал в стихах по-детски острое изумление перед загадкой природного мира, благоговение перед которым вело его к постижению надмирного смысла бытия. Именно в поэзии реализовал он свое призвание «искать Творца в твореньe» («Родине», 1923).

Примечания

[1] *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 283.

[2] *Адамович Г.* Владимир Набоков // Одиночество и свобода. М., 1996. С. 83, 84.

[3] *Маликова М.Э.* Забытый поэт // *Набоков В.В.* Стихотворения. СПб., 2002. С. 5.

[4] *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 175.

[5] *Набоков В.* Подвиг // Там же. Т. 2. С. 156, 157.

[6] *Набоков В.* Другие берега // Там же. Т. 4. С. 179.

[7] *Набоков В.* Истинная жизнь Себастьяна Найта // *Набоков В.* Романы: Пер. с англ. / Сост. и вступ. ст. *А. Долинина.* М., 1991. С. 24–25. См. также: *Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта // *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т.: Пер. с англ. / Сост. *С. Ильина*, *А. Кононова*; Предисл. и коммент. *А. Люксембурга.* Т. 1. СПб., 1997. С. 36.

[8] *Nabokov V.* Speak, Memory. An Autobiography Revisited. New York, 1966. P. 217.

[9] Ibid. C. 218.

[10] Ibid. C. 222.

[11] Ibid. C. 216, 225.

[12] *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 263–264.

[13] *Набоков В.В.* Дар // Там же. Т. 3. С. 134.

[14] Там же.

[15] Там же. С. 137.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 138.

[18] *Набоков В.* Другие берега // Там же. Т. 4. С. 264.

[19] *Шаховская З.А.* В.И. Поль и «ангельские стихи» Вл. Набокова // Русский альманах / Almanach Russe / Ред. З. Шаховская, Рене Герра, Евг. Терновский. Париж, 1981.

[20] *Nabokov V.* Speak, Memory. An autobiography Revisited. P. 253.

[21] *Nabokov V.* Strong Opinions. New York: McGraw-hill, 1973. P. 171.

[22] *Набоков В.* Другие берега // Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 278.

[23] *В. Сирин.* Руперт Брук // Грани: Литературный альманах. 1922. Кн. 1. С. 212–231. Перепечатано в: *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 1999.

[24] В.Д. Набоков — И.В. Шкловскому. 5 октября 1921 // РГАЛИ, ф. 1390, оп. 1, ед. хр. 49. Стихотворные переводы из эссе «Руперт Брук» см. в кн.: *Набоков В.* Стихотворения. СПб., 2002. С. 499–508.

[25] The English Review. 1920. November. № 144. P. 392.

[26] *Boyd B.* Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990. P. 171.

[27] *Набоков В.* Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 277.

[28] Там же.

[29] Там же. С. 169–170.

[30] В.В. Набоков — Е.И. Набоковой. Весна, 1920 г. // Nabokov Archive. New York Public Library. Special Collections. Berg Collection. Folders № 0941091-95.

[31] *Набоков В.* Как я люблю тебя. Стихотворения, поэма, эссе о России / Сост. *И.А. Курамжина*; Вступ. ст. *Зинаиды Шаховской.* М., 1994. С. 31.

[32] В.В. Набоков — В.Д. Набокову. 16 июня 1920 г. // Nabokov Archive. New York Public Library. Special Collections. Berg Collection. Folders № 0941091-95.

[33] В.В. Набоков — В.Д. Набокову и Е.И. Набоковой. 19 февраля 1921 г. // Там же. Стихотворение повторно прилагается к письму родителям от 23 февраля 1921 г. См. след. ссылку. Опубликовано в журнале «Руль» (1921. 29 апреля. № 136).

[34] В.В. Набоков — В.Д. Набокову и Е.И. Набоковой. 23 февраля 1921 г. // Nabokov Archive. New York Public Library. Special Collections. Berg Coll. Folders № 0941091-95.

[35] В.В. Набоков — Е.И. Набоковой. Весна 1921 г. // Там же.

[36] В.В. Набоков — В.Д. Набокову и Е.И. Набоковой. 24 апреля 1921 г. // Там же.

[37] В.В. Набоков — В.Д. Набокову и Е.И. Набоковой. 29 апреля 1921 г. // Там же.

[38] В.В. Набоков — В.Д. Набокову и Е.И. Набоковой. 11 мая 1921 // Там же.

[39] В.В. Набоков — Е.И. Набоковой. 27 мая 1921 г. // Там же.

[40] В.В. Набоков — Е.И. Набоковой. 3 июня 1921 // Там же.

[41] В.В. Набоков — Е.И. Набоковой. 7 июня 1921 // Там же.

[42] *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 274.

[43] *Nabokov V.* Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 261, 268.

[44] *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 273—274.

[45] *Набоков В.* Истинная жизнь Себастьяна Найта // *Набоков В.* Романы. М., 1991. С. 47. См. также: *Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта // *Набоков В.* Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 61.

[46] *Набоков В.* Истинная жизнь Себастьяна Найта // *Набоков В.* Романы. С. 50.

[47] Там же.

[48] *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 279—280.

[49] В.Д. Набоков — И.В. Шкловскому. 5 октября 1921 г. // РГАЛИ, ф. 1390, оп. 1, ед. хр. 49.

[50] *Cantaboff V.* Painted Wood // Carousel. 1923. № 2. P. 9.

[51] *Бердяев Н.А.* Философия свободного духа // *Бердяев Н.А.* Диалектика Божественного и человеческого. М.: АСТ; Фолио, 2003. С. 24.

[52] *Сирин В.* Университетская поэма // Современные записки. 1927. № 33. С. 223—254. Поэма опубликована также в кн.: *Набоков В.* Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. ст., подгот. текста и примеч. *В.С. Федорова.* М., 1991. С. 449—476.

[53] *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 283.

[54] *Nabokov V.* Strong Opinions. P. 139.

[55] *Набоков В.* Подвиг // *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 198.

[56] *Набоков В.* Другие берега // Там же. Т. 4. С. 133.

[57] *Набоков В.* Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 385.

[58] *Набоков В.* Бледное пламя / Пер. с англ. *С. Ильина* и *А. Глебовской* // Там же. Т. 3.

[59] В старинной английской географической литературе, а также в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1767) упоминается «Novaya Zembla». Это искаженное название Набоков, видимо, заимствовал у Стерна.

[60] *Nabokov V.* Interview with Alfred Appel, Nabokov 's student at Cornell University in 1954 // *Nabokov V.* Strong Opinions. P. 63.

[61] Ibid. P. 106.

[62] Prof. Vladimir Nabokov interviewed by David Holmes. 5 November 1959. Subject: «Lolita» // Nabokov Archive. New York Public Library. Special Collections. Berg Coll. Folder № 0941095. P. 3.

[63] Там же.

[64] *Набоков В.* Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 386.

[65] *Carl R. Proffer.* Nabokov's Russian "Lolita" // Russian Literature and American Critics / Ed. by *Kenneth N. Brostrom.* Ann Arbor, 1984. P. 249—263; *Jane Grayson.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford University Press, 1977.

[66] *Сирин В.* Аня в стране чудес. Берлин, 1923. См.: *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 286.

[67] Руль. 1927. 18 сентября.

[68] Руль. 1930. 19 октября; 1930. 23 ноября.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1899, 22 апреля (по н. ст.) — у Владимира Дмитриевича Набокова, известного юриста, общественного деятеля, и Елены Ивановны Набоковой (урожд. Рукавишниковой) в Петербурге, на Морской ул., в доме № 41, родился сын Владимир. По признанию писателя, его день рождения в семье праздновался 23 апреля (день, который у Набокова ассоциировался с днем рождения и смерти Шекспира).

1910–1916 — Учится в Тенишевском училище.

1914 — Выпускает стихотворную брошюру без названия, состоящую из одного стихотворения.

1915 — Печатает стихи в журнале Тенишевского училища «Юная мысль». Входит в его редколлегию.

1916, октябрь — В Петрограде выходит сборник «Стихи».

1917, март—апрель — В журнале «Русская мысль» (№ 3–4) печатается стихотворение «Зимняя ночь». Отец Набокова входит во Временное правительство.

1917, ноябрь — С братом Сергеем переезжает в Крым, в Гаспру под Ялтой. Занимается энтомологией, составляет шахматные композиции, пишет стихи для задуманного сборника стихов «Цветные камешки».

1918 — В январе в Петрограде издан альманах «Два пути», в который вошли двенадцать стихотворений Набокова. Создает одноактную лирическую драму «Весной». Пишет поэму «Светлой осенью», посвященную Выре. 18 августа пишет стихотворение «Бахчисарайский фонтан (памяти Пушкина)», в сентябре публикует его в кадетской газете «Ялтинский голос». В сентябре семья переезжает в Ливадию. Осенью в Ялте встречается с М.А. Волошиным. Создает цикл из девяти стихотворений «Ангелы». Изучает «Символизм» Андрея Белого.

1919, январь — Пишет поэму «Двое», отклик на поэму А. Блока «Двенадцать».

1919, апрель—май — Захват Крыма большевиками. 8 апреля семья Набоковых переезжает из Ливадии в Севастополь. 10 апреля на греческом корабле они направляются в Константинополь, оттуда в Афины. 23 мая прибывают в Марсель, оттуда на поезде едут в Париж. 27 мая пересекают Ламанш и приезжают в Лондон.

1919, осень — Набоков поступает в Тринити-колледж Кембриджского университета.

1920 — В лондонском научном издании «The Entomologist» (Т. 53) печатает статью «Несколько замечаний о крымских чешуекрылых», написанную в Крыму. В начале августа семья Набоковых переезжает из Лондона в Берлин.

1921 — Начинает публиковаться в газете «Руль» под псевдонимом Владимир Сирин. Пишет русский рассказ «Нежить», стихотворный перевод (из О'Салливэна), эссе «Кембридж».

1922, 28 марта — В Берлине, в зале филармонии, террористами Шабельским-Борком и Таборицким убит отец Набокова Владимир Дмитриевич, закрывший собой П.Н. Милюкова.

1922, июнь — В. Набоков заканчивает Тринити-колледж. Переезжает в Берлин.

1922–1932 — Переводы из Руперта Брука, Ронсара, О'Салливэна, Верлена, Теннисона, Йейтса, Байрона, Китса, Бодлера, Шекспира, Мюссе, Рембо, Гете. Опубликованы в газетах «Руль», «Последние новости»; в альманахах «Грани», «Родник», в сборнике «Горний путь». Пишет рассказы и публикует их в различных изданиях.

1923, 8 мая — Мать Набокова переезжает в Прагу. Набоков встречает на костюмированном балу в Берлине свою будущую жену Веру Евсеевну Слоним, дочь юриста и предпринимателя. В Берлине выходят две книги стихов «Гроздь» и «Горний путь», подготовленные стараниями В.Д. Набокова и Саши Черного. В «Руле» печатаются пьесы «Смерть» и «Дедушка».

1924 — Пишет свою первую большую пьесу «Трагедия господина Морна» (в пяти актах).

1925, 15 апреля — Женится на Вере Евсеевне Слоним.

1926 — В Берлине выходит первый роман Набокова «Машенька». В Берлине Ю. Офросимовым поставлена пьеса «Человек из СССР».

1927 — В Париже публикуется «Университетская поэма» («Современные записки», № 33). В Берлине выходит роман «Король, дама, валет».

1929 — В журнале «Современные записки» (№№ 40–42) печатается роман «Защита Лужина».

1930 — В Берлине выходят книги «Возвращение Чорба. Рассказы и стихи» и отдельное издание «Защиты Лужина». В «Современных записках» (№ 44) печатается роман «Соглядатай».

1930, 5 марта — В газете «Руль» опубликована статья «Торжество добродетели» (о современной советской литературе).

1931 — В «Современных записках» начинает печататься роман «Подвиг».

1932 — В Париже выходит отдельное издание романа «Подвиг». В «Современных записках» начинает печататься роман «Камера обскура». Отдельное издание романа «Камера обскура» выходит в Париже.

1933 — Отдельное издание романа «Камера обскура» выходит в Берлине.

1934 — В «Современных записках» начинает печататься роман «Отчаяние».

1934, май — У Набоковых родился сын Дмитрий.

1935 — В «Современных записках» начинает печататься роман «Приглашение на казнь».

1936 — Отдельное издание романа «Отчаяние» в Берлине.

1937 — Из фашистской Германии Набоковы переезжают в Париж.

1937, март — В «La Nouvelle Revue Francaise» статья на французском языке «Пушкин, или Правда и Правдоподобие». Во французских изданиях печатает переводы стихотворений Пушкина на французский язык. В «Современных записках» начинает печататься роман «Дар» (был опубликован без четвертой главы о Чернышевском).

1938 — Отдельное издание романа «Приглашение на казнь» в Париже и Берлине. Заканчивает свой первый роман на английском языке «The Real Life of Sebastian Knight» («Истинная жизнь Себастьяна Найта», опубликует после переезда в США).

1939, 2 мая — В Праге скончалась мать писателя.

1940, май — Спасаясь от немцев, Набоковы уезжают в Америку.

1940–1959 — США. Почти все время своего проживания в США преподает русский язык и литературу (русскую и европейскую) в американских учебных заведениях.

1940 — В газете «Новое русское слово» печатает философское эссе «Определения». По просьбе Сергея Рахманинова для исполнения поэмы «Колокола» на английском языке, на музыку которой не ложился оригинальный текст стихотворения Эдгара По «Колокола», делает обратный перевод стихотворения на английский с русского перевода Константина Бальмонта (1917).

1941 — Переводит на английский язык несколько стихотворений Владислава Ходасевича, предваряя их кратким предисловием. Совместно с Эдмундом Уилсоном переводит «Моцарта и Сальери» Пушкина. На английском языке пишет статью «Искусство перевода». Выходит роман «The Real Life of Sebastian Knight» («Истинная жизнь Себастьяна Найта»).

1941–1948 — Преподает в Уэльслейском колледже на отделениях английской литературы и английского стихосложения, а также на французском, немецком, итальянском и испанском отделениях.

1942–1948 — Состоит сотрудником Музея сравнительной зоологии в Гарвардском университете.

1944 — На английском языке выходит книга «Николай Гоголь». Публикуется рассказ «A Forgotten Poet» («Забытый поэт»).

1945 — На английском языке выходит книга «Три русских поэта» (переводы из Пушкина, Лермонтова и Тютчева). Получает американское гражданство.

1947 — Выходит роман «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных») и сборник «Nine Stories» («Девять рассказов»).

1948–1958 — Преподает в должности профессора в Корнельском университете.

1951 — В Нью-Йорке в издательстве «Harper & Bros» выходит книга воспоминаний «Conclusive Evidence. A Memoir» («Заключительное свидетельство»). Под названием «Speak, Memory» в этом же году книга выходит в издательстве «Gollancz».

1951–1952 — Читает лекции в Гарвардском университете. Четыре тома лекций позже будут изданы на английском языке: «Lectures on Literature» («Лекции о литературе», 1980), «Lectures on Ulisses» (Лекции об «Улиссе», 1980), «Lectures on Russian Literature» («Лекции о русской литературе», 1981) и «Lectures on Don Quixote» («Лекции о «Дон Кихоте», 1983).

1952 — Пишет предисловие к сборнику Н.В. Гоголя «Повести». В Париже выходит на русском языке сборник «Стихотворения. 1929–1951». В Нью-Йорке выходит полное издание романа «Дар».

1953 — Получает премию фонда Гуггенхейма и премию Американской академии искусств и словесности.

1954 — Воспоминания Набокова выходят на русском языке под названием «Другие берега».

1955 — В Париже выходит роман «Лолита» (на английском языке). Публикует «Задачи перевода: “Онегин” по-английски» (на английском языке).

1956 — В Нью-Йорке выходит сборник рассказов 1930-х гг. «Весна в Фиальте и другие рассказы» (на русском языке).

1957 — Выходит роман «Пнин» (на английском языке). Печатает «Заметки переводчика» в «Новом журнале» (№ 49) и «Опытах» (№ 8).

1958 — Публикует со своим предисловием перевод на английский романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Выходит сборник из тринадцати рассказов «Nabokov's Dozen» («Набоковская дюжина»).

1959 — Выходят «Стихи» (на английском языке). Успех «Лолиты» позволил Набокову оставить преподавательскую работу. Переводит на французский язык свой рассказ «Музыка» (1932).

1960 — Издание воспоминаний под названием «Speak, Memory» («Говори, память!») в издательстве «The Universal Library». Набоковы переезжают в Швейцарию, в Монтрё, поселяются (по совету Питера Устинова) в отеле «Палас». Публикуется перевод «Слова о полку Игореве» и комментарий к нему.

1962 — Выходит фильм Стенли Кубрика «Лолита». Выходит роман «Pale Fire» («Бледное пламя»).

1964 — Выходит перевод «Евгения Онегина» А.С. Пушкина с объемным комментарием (переиздания в 1975 и 1981 гг. с исправлениями).

1966 — Публикуется новая редакция воспоминаний под названием «Speak, Memory. An Autobiography Revisited» («Говори, память!») в издательстве «G.P. Putnam's Sons» (New York). Выходит сборник рассказов «Nabokov's Quartet» («Набоковский квартет»), написанных в 1943–1959 гг.

1967 — Печатает роман «Лолита» в собственном переводе на русский язык.

1969 — Выходит роман «Ada, or Ardor: a Family Chronicle» («Ада, или Страсть. Семейная хроника»).

1971 — Выходит книга «Poems and problems» («Стихи и задачи») (на русском и английском языках).

1972 — Выходит роман «Transparent Things» («Прозрачные предметы», 1972). А.И. Солженицын выдвигает Набокова на Нобелевскую премию.

1974 — Выходит роман «Look at the Harlequins!» («Посмотри на арлекинов!»).

1975 — Переиздание по-русски романа «Дар» с исправлениями.

1977, 2 июля — Владимир Владимирович Набоков скончался в Монтрё (Швейцария).

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения В. Набокова

Поэтические сборники и издания стихотворений

Стихи. Пг.: Худож.-графич. заведение «Унион», 1916.
Два пути. Альманах. Пг.: Типо-литография инж. М.С. Персона, 1918.
Горний путь. Берлин: Грани, 1923.
Гроздь. Берлин: Гамаюн, 1923.
Возвращение Чорба: рассказы и стихи. Берлин: Слово, 1930 (24 стихотворения и 15 рассказов).
Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov and Tyutchev / Transl. by *Vladimir Nabokov*. Norfolk: New Directions, 1944.

Стихотворения: 1929–1951. Париж: Рифма, 1952.

Poems. Garden City, New York: Doubleday, 1959.

Poems and Problems. New York, Toronto: McGraw-Hill, 1971 (39 русских стихотворений с параллельными английскими переводами, 13 английских стихотворений и 18 шахматных задач).

Стихи / Предисл. *В.Е. Набоковой.* Анн Арбор, Мичиган: Ардис, 1979.

Избранное / Сост. и предисл. *Н.А. Анастасьева*; Коммент. *А.А. Долинина.* М.: Радуга, 1990 (стихотворения на русском и англ.).

Стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. *В. Смирнова.* М.: Молодая гвардия, 1991 (Библиотека XX век: Поэт и время. Вып. 16).

Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. ст., примеч. *В.С. Федорова.* М.: Современник, 1991.

Как я люблю тебя: Стихотворения, поэма, эссе о России / Сост. *И.А. Курамжина*; Вступ. ст. *З. Шаховской.* М., 1994.

Ф. Годунов-Чердынцев. Стихи (Стихотворения из романа В. Набокова «Дар») / Послесл. *А. Курбановского, Мих. Лотмана.* СПб.: Тв. Центр «Борей-ART», 1994.

Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. *В.С. Федорова.* М., Харьков: АСТ, Фолио, 1997.

Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. *М. Маликовой.* СПб.: Академический проект, 2002 (Новая библиотека поэта).

Современные российские издания произведений Набокова

Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. *Н. Артеменко-Толстой*; Предисл. *А. Долинина*; Примеч. *А. Долинина, М. Маликовой, О. Сконечной* и др. СПб.: Симпозиум, 1999–2000.

Собрание сочинений: В 4 т. / Сост., вступ. ст. *В.В. Ерофеева*; Послесл., примеч. *О. Дарка.* М.: Правда, 1990 (Библиотека «Огонек»).

Собрание сочинений. Т. 5 (дополнительный). Лолита; Переводы; Стихи. М.: Прогресс, 1992.

Собрание сочинений. Т. 6 (дополнительный). Ада, или Страсть. Хроника одной семьи / Вступ. ст. *А.Н. Николюкина.* Киев: Аттика; Кишинев: Кони-Велес, 1995.

Собрание сочинений американского периода: В 5 т. / Пер. с англ. / Сост. *С. Ильина, А. Кононова*; Предисл. и коммент. *А. Люксембурга.* СПб.: Симпозиум, 1997–1998.

Круг: Стихотворения. Поэмы. Драмы. Переводы. Рассказы / Сост. и примеч. *Н.И. Толстой*; Вступ. ст. *А.Г. Битова.* Л.: Художественная литература, 1990.

Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ.; Предисл. *Ив. Толстого.* М.: Изд-во «Независимая газета», 1998.

Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / Пер. с англ. / Предисл. *А.Г. Битова.* М.: Изд-во «Независимая газета», 2000.

Лекции о «Дон Кихоте» / Пер. с англ. / Предисл. *Ф. Бауэрса, Г. Дэвенпорта.* М.: Изд-во «Независимая газета», 2002.

Пьесы / Сост., вступ. статья и коммент. *Ив. Толстого.* М.: Искусство, 1990.

Рассказы; Приглашение на казнь: Роман; Эссе, интервью, рецензии / Сост. и примеч. *А.А. Долинина, Р.Д. Тименчика*; Послесл. *А.А. Долинина.* М.: Книга, 1989 (Из литературного наследия).

Романы / Сост., предисл. *А.С. Мулярчика*; Коммент. *В.Л. Шохиной.* М.: Современник, 1990.

Литература о В. Набокове

Исследования общего характера на англ. языке

Boyd B. Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990.

Boyd B. Vladimir Nabokov. The American Years. London: Chatto & Windus, 1992.

Field A. The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York: Crown Publishers, 1968.

The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by *Vladimir E. Alexandrov.* New York & London: Garland, 1995.

Grayson J. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Grabes H. Fictitious Biographies: Vladimir Nabokov's English Novels. The Hague — Paris, Mouton, 1977.

Hyde G.M. Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. London: Marion Boyars, 1977.

Johnson D. Barton. That Butterfly in Nabokov's Eye // Nabokov Studies. 1997. Vol. 4. P. 1–14.

Juliar V. V. Nabokov: A Descriptive Bibliography. NY: Garland Publishing, 1986.

Maddox L. Nabokov's Novels in English. Athens, The University of Georgia Press, 1983.

Milbauer A. Transcending Exile: Conrad, Nabokov, I.B. Singer. Miami: Florida International University Press, 1985.

Nabokov and his Fiction. New Perspectives / Ed. *Connolly L.W.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999.

Nabokov's World / Ed. *J. Grayson.* New York: Palgrave, 2002.

Nabokov: The Critical heritage / Ed. *N. Page.* London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction: Four Essays. Tampere: Tampere Univ. Press, 1999.

Литература о поэзии и поэтике В.В. Набокова

В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология / Сост. *Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина*; Коммент. *Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова*; Библиогр. *М. Маликовой.* СПб.: РХГИ, 1997.

В.В. Набоков: Pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова. Антология. Т. 2 / Сост. *Б.В. Аверина*; Библиогр. *С.А. Антонова.* СПб.: РХГИ, 2001.

Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Предисл., коммент. *Н.Г. Мельникова;* Сост., подгот. текста *Н.Г. Мельникова, О.А. Коростелева.* М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003.

Адамович Г.В. Владимир Набоков // *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996.

Адамович Г.В. «...Наименее русский из всех русских писателей...» // Дружба народов. 1994. № 6.

Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. *Н.А. Анастасьева.* СПб.: Алетейя, 1999.

Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М.: Советский писатель, 1992.

Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М.: Согласие, 1996.

Бицилли П.М. Возрождение аллегории // Современные записки. 1935. № 61.

Бойд Б. В. Набоков: русские годы. Биография. М.: Изд-во «Независимая газета»; СПб.: Симпозиум, 2001.

Бойд Б. В. Набоков: американские годы. Биография. М.: Изд-во «Независимая газета»; СПб.: Симпозиум, 2004.

Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Набокова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1998.

Верхейл Кейс. Малый корифей русской поэзии. Заметки о русских стихах Владимира Набокова // Эхо. Лит. журнал (Париж). 1980. № 4(12).

Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Изд-во Кирцидели, 2004.

Давыдов С. Набоков и Пушкин // Невское время. 20 июля. 1991.

Долинин А. Поглядим на арлекинов: Штрихи к портрету В. Набокова // Литературное обозрение. 1988. № 9.

Долинин А. Цветная спираль Набокова // *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М.: Книга, 1989.

Долинин А. Доклады Владимира Набокова в берлинском литературном кружке (Из рукописных материалов двадцатых годов) // Звезда. 1999. № 4.

Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина // *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 1999.

Есаулов И.А. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995.

Зверев А.М. Набоков. М.: Молодая гвардия, 2004.

Злочевская А. Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX в. М.: Изд-во Московского ун-та, 2002.

Каган Ю. «Евгений Онегин» Владимира Набокова // Наше наследие. 1989. № 3.

Казнина О. В.В. Набоков // *Казнина О.* Русские в Англии: Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М., 1997.

Курицын В. Приглашение на жизнь: Юрий Живаго и Федор Годунов-Чердынцев // Урал. 1989. № 6.

Ланин Б. Русская литературная антиутопия: Монография. М.: [Б. и.], 1993.

Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998.
Левин Ю. Вокзал — Гараж — Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004.
Леденев А.В. Набоков и другие. Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. М.; Ярославль, 2004.
Линецкий В. «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове: [Статьи]. СПб.: Тип. им. Котлякова, 1994.
Липовецкий М. Эпилог русского модернизма: художественная философия творчества в «Даре» Набокова // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997.
Лотман М.Ю. Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф.К. Годунова-Чердынцева // Там же.
Лотман М.Ю. А та звезда над Пулковом... Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова // Вышгород (Таллинн). 1999. № 3.
Люксембург А.М. Отражение отражений: Reflections Reflected: творчество Владимира Набокова в зеркале литературной критики. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 2004.
Маликова М. «Первое стихотворение» В. Набокова // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997.
Маневич Г.И. Роман В. Набокова «Дар» и пушкинская формула творчества // *Маневич Г.И.* Оправдание творчества. М.: Прометей, 1990.
Миллер Л. И другое, другое, другое... (Перечитывая стихи В. Набокова и Г. Иванова) // Вопросы литературы. 1995. № 6.
Михайлов О. Король без королевства // *Набоков В.* Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега (фрагменты). М.: Художественная литература, 1988.
Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997.
Смирнов В. Стихи Набокова // *Набоков В.* Стихотворения. М.: Молодая гвардия, 1991.
Смирнов В. «Но есть и Набоков — поэт!» // День. № 34 (авг.). 1992.
Солоухин В. Поэт В. Набоков: Предисловие // Москва. 1989. № 6.
Старк В.В. В. Ш., или Муза Набокова // Искусство Ленинграда. 1991. № 3.
Старк В.В. Набоков — Цветаева: заочные диалоги и «горние» встречи // Звезда. 1996. № 11.
Старк В.В. Пушкин в творчестве В.В. Набокова // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997.
Струве Г. Заметки о стихах: Парижские «молодые поэты». Евгений Шах, Ал. Холчев, В. Сирин // Россия и славянство. 1930. 15 марта.
Струве Г. Письма о русской поэзии, II (вкл. рец. на кн. В. Сирин. Гроздь. Берлин, 1923) // Русская мысль. Вып. 1–2. 1923.
Струве Г. «Университетская поэма» В. Сирина // Россия (Париж). 10 декабря 1927.
Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; Москва: YMCA-press; Русский путь, 1996.

Тименчик Р. «Письма о русской поэзии» В. Набокова // Литературное обозрение. 1989. № 3.
Толстая Н.И. «Спутник яснокрылый» [О поэзии Набокова] // Русская литература. 1992. № 1.
Толстая Н.И. Византийская образность поэзии В. Набокова // Русская провинция. 1995. № 1.
Томашевский А. Набоковский Пушкин // Современная драматургия. 1991. № 4.
Урбан Т. Набоков в Берлине. М.: Аграф, 2004.
Фомин А. Сирин: двадцать два плюс один // Новое литературное обозрение. 1997. № 23.
Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997.
Чуковский К.И. Онегин на чужбине / Публ. и послесл. *Е. Чуковской* // Дружба народов. 1988. № 4.
Шаховская З.А. В поисках Набокова; Отражения. М.: Книга, 1991.
Шаховская З.А. В.И. Поль и «ангельские стихи» Вл. Набокова // Русский альманах / Almanach Russe / Ред. *З. Шаховская, Рене Герра, Евг. Терновский.* Париж, 1981.
Шиховцев Е. «Я возвращусь когда-нибудь...»: (Предисл. к публ. «Университетской поэмы» В. Набокова) // Юность. 1988. № 5.
Яновский В.С. Поля Елисейские. СПб.: Пушкинский фонд, 1993.
Johnson D. Barton. Vladimir Nabokov and Rupert Brooke // Nabokov and His Fiction. New Perspectives / Ed. by *Julian Conolly.* Cambridge, 1999.
Johnson D. Barton. Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch // Russian Literature Triquarterly. № 24. 1991.
Rabaté Laurent. La Poésie de la Tradition: Etude de Recueil 'Stixi' de V. Nabokov // Revue des études slaves. V. 57. № 3. 1985.
Setschkarev Vsevolod. Zur Thematic der Dichtung Vladimir Nabokovs // Die Welt der Slaven. Vol. 25. № 1. 1980.
Smith Gerald S. The Versification of Russian Emigré Poetry, 1920–1940 // Slavic and East European Review. Vol. 56. № 1. January 1978.
Smith Gerald S. Nabokov and Russian Verse Form // Russian Literature Triquarterly. № 24. 1991.

О.А. Казнина

Владислав Ходасевич

Петербургский сумрак 14-го февраля 1921 года. Вечер памяти Пушкина в Доме литераторов. Звучит речь Блока, которой суждено стать знаменитой, звучат фразы, понятные с полуслова: «...И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха»[1]. Воздух уходил из жизни Петербурга, и Блок первым почувствовал это странное безвоздушное пространство наступившего времени. Этим же вечером скажет свое слово о Пушкине и Владислав Ходасевич, будто бы в продолжение того, что говорил Блок. Еще недавно он пытался «учить Пушкину» пролетарских поэтов и, быть может, саму новоявленную действительность. Теперь прежние иллюзии изжиты: он ощутил необратимость времени. Пушкинской России нет и больше ее не будет. Сам Пушкин становится новому поколению непонятен, как уже многим непонятен его язык. Человек, прошедший через кровь и пороховой дым, через ужасы войн и революций, никогда не обретет той внутренней гармонии, без которой неощутима и гармония пушкинского слова. Великому поэту, «солнцу русской поэзии» Пушкину предстоит идти «путем зерна»: умереть в сознании нового поколения, чтобы после снова воскреснуть. А пока... Последние строки статьи-речи «Колеблемый треножник» наполнены воодушевлением, родственным пафосу пушкинского «Пророка»:

«То, о чем я говорил, должно ощутиться многими как жгучая тоска, как нечто жуткое, от чего, может быть, хочется спрятаться. Может быть, и мне больно, и мне тоже хочется спрятаться, — но что делать? История вообще неуютна. “И от судеб защиты нет”. Тот приподнятый интерес к поэту, который многими ощущался в последние годы, возникал, может быть, из предчувствия, из настоятельной потребности: отчасти — разобраться в Пушкине, пока не поздно, пока не совсем утрачена связь с его временем, отчасти — страстным желанием еще раз ощутить его близость, потому что мы переживаем последние часы этой близости перед разлукой. И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного праздника отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»[2].

Это было трудное признание. Пушкин был незыблемой опорой не только творчества Ходасевича, но и всей жизни.

*
* *

Владислав Фелицианович Ходасевич родился 16(28) мая 1886 г. в Москве, в семье фотографа Фелициана Ивановича Ходасевича. В нем смешались две крови — польская отца и еврейская матери. Он был крещен в католической церкви. Мать, София Яковлевна, воспитанная в строгом католическом духе, столь же строго воспитывала и сына. Утром после чая он шел за матерью в ее комнату, становился на колени перед образом Божией матери и читал по-польски молитвы. Католиком он останется до конца жизни. И похоронят его на чужбине тоже по католическому обряду.

Ходасевич слишком остро чувствовал свое нерусское и неправославное происхождение. И потому стремился ревностно доказывать — прежде всего самому себе — свою связь с Россией. И он находил эту связь. Родина вошла в него с молоком кормилицы, потерявшей ребенка и отдавшей свою ласку маленькому Владиславу. Ей Ходасевич посвятит известное стихотворение, которое можно прочитать почти как манифест:

Не матерью, но тульскою крестьянкой
Еленой Кузиной я выкормлен. Она
Свивальники мне грела над лежанкой,
Крестила на ночь от дурного сна...
(«Не матерью, но тульскою крестьянкой...», 1917, 1922)

Невольная параллель с пушкинской няней напрашивается здесь сама собой: с молоком кормилицы Ходасевич *всасывал* свою принадлежность к России. Но в отличие от Арины Родионовны, Елена Кузина «не знала сказок и не пела», от своей кормилицы Ходасевич взял лишь русскую теплоту. Но не только «русским молоком» был вскормлен поэт. Там, где не хватало детских сказок и *живой жизни*, — помогала верность традиции:

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я в каждый миг,
Учитель мой — твой чудотворный гений,
И поприще — волшебный твой язык.

И пред твоими слабыми сынами
Еще порой гордиться я могу,
Что сей язык, завещанный веками,
Любовней и ревнивей берегу...

Он врастал в русский язык и русскую культуру через свою любовь к Державину, поэтам-философам Баратынскому и Тютчеву, но более всего — к Пушкину. К нему Ходасевич питал почти религиозное чувство. Им он будет спасаться от душевных смут. Пушкиным будет поверять каждый свой шаг в литературе.

Любовь Ходасевича к поэтам времен расцвета Российской империи неслучайна. Империю не интересует твое происхождение, ей важна твоя служба, твое дело. Героями войны 1912 года были и русский Кутузов, и шотландец Барклай, и грузин Багратион, и серб Милорадович. И это имперское чувство остро заговорило в Ходасевиче во время Первой мировой войны, когда, наслушавшись пораженческих разговоров среди части интеллигенции, он 9 августа 1915 г. пишет своему другу Муни (Самуилу Киссину): «Какое уныние они сеют, и это теперь-то, когда уныние и неразбериха не грех, а подлость, за которую надо вешать. Боже мой, я поляк, я жид, у меня ни рода, ни племени, но я знаю хотя бы одно: эта самая Россия меня поит и кормит (впроголодь). Каким надо быть мерзавцем, чтобы где-то в проклятом тылу разводить чеховщину! Ведь это же яд для России, худший, чем миллион монополий, чем немецкие газы, чем черт знает что! А российский интеллигент распускает его с улыбочкой: дескать, все равно пропадать... Ах, какая здесь духота! Ах, как тошнит от правых и левых! Ах, Муничка, кажется одни мы с тобой любим “мать-Россию”. Я не говорю про тех, кто на позициях: должно быть, там и прапорщик порядочный человек. Но здешних интеллигентов надо вешать: это действительно внутренний враг...»[3]

Позже, когда Ходасевич с предельной ясностью поймет: время императорской России, давшее миру великую культуру и великую поэзию, кончилось — он все равно будет верен знамени Пушкина, — и в объятой Гражданской войной России, и в Париже, болея и бедствуя. В манифесте 1922 г. «Окно на Невский» он четко очертил свою позицию: «В тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы; указал ей “высокий жребий” ее: предопределил ее “бег державный”. В тот миг, когда серафим рассек мечем грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность. Подчиняя лиру свою этому высшему призванию, отдавая серафиму свой “грешный” язык, “и празднословный, и лукавый”, Пушкин и себя, и всю грядущую русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью, — недаром он так любил это слово. Пушкин первый в творчестве своем судил себя страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь закрепил он своей кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит литература русская, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве»[4].



Владимир Набоков
1930-е гг.



Владислав Ходасевич. 1931



Георгий Иванов
Начало 1930-х гг.



Борис Поплавский
Начало 1930-х гг.

Писательство не забава, а призвание и смирение. И во имя литературы поэт должен жертвовать собой, своими капризами. Во имя нее он обязан быть мастером своего дела. Уже в Париже своей писательской въедливостью Ходасевич допекал многих, не боясь критиковать самые признанные авторитеты. Но зато и похвала его ценилась недешево. «Ходасевич, мастер, труженик прежде всего требовал дисциплины и от других, — вспоминал прозаик из младшего поколения эмигрантов Василий Яновский,— он мог быть мелочным, придирчивым, даже мстительным до безобразия. Но зато как он расцветал, когда натыкался на писателя, достойного похвалы»[5].

К этому можно добавить, что столь же придирчив Ходасевич был и к самому себе, не позволяя печатать недоделанное или незаконченное.

*
* *

Он рано — в три года — научился читать. В шесть — писал стихи. В десять, поступив в московскую классическую гимназию, попал в компанию будущих поэтов — Виктора Гофмана и младшего брата вождя символистов — Александра Брюсова. В 1904 г., слушая лекции на юридическом факультете Московского университета, он знакомится с Андреем Белым, а через год в альманахе «Гриф» появляются его первые стихи. Ходасевич быстро входит в литературную жизнь. И все-таки ни первый сборник «Молодость» (1908), посвященный первой жене, незадолго до того покинувшей его, ни второй — «Счастливый домик» (1914) — не позволяли говорить о Ходасевиче как о большом поэте. Обращала на себя внимание только самостоятельность его пути. После кризисного для символизма 1910 года, когда набирали силу новые течения — футуризм и акмеизм, он не примкнул ни к тем, ни к другим. Ходасевича, верного русской классике, отвращало стремление футуристов порвать с традицией. К акмеистам он не примкнул по иной причине. Его привлекал «неоклассицизм» нового направления, но разочаровали разговоры в «Цехе поэтов»: все о мастерстве и ни слова — о содержании. У Гумилева были серьезные основания для такого *формализма*: содержание должно исходить из личности поэта, этому научить нельзя. Но Ходасевич, верный пушкинскому «Пророку», одностороннего разговора о поэзии принять не мог. Свою школу мастерства он проходил сам. И эта школа требовала времени.

Однажды Ходасевич прочитал Вячеславу Иванову стихотворение «Ручей»:

Взгляни, как солнце обольщает
Пересыхающий ручей
Полдневной прелестью своей,—
А он рокочет и вздыхает
И на бегу оскудевает
Средь обнажившихся камней.

Под вечер путник молодой
Приходит, песню напевая
Свой посох на песок слагая,
Он воду черпает рукой
И пьет — в струе, уже ночной
Своей судьбы не узнавая.

Патриарх русского символизма острым слухом поэта и историка культуры уловил, что между первой строфой и второй — от *полудня* до *вечера* — прошли не часы, но годы. Действительно, первая строфа была написана летом 1908 г., вторая — в январе 1916. Это была огромная полоса жизни: два сборника стихов, переводы с польского и французского, редактирование и подготовка к изданию сочинений разных писателей, в том числе и боготворимого Пушкина, серьезная любовная драма, смерть родителей, встреча с Анной Ивановной Чулковой, которая стала его второй женой, травма позвоночника, которая будет мучить его многие годы. И все эти восемь лет писалось одно стихотворение!

В таком долготерпении поэта сказалось его понимание творчества: появление произведения нельзя торопить, оно должно само родиться, автор только помогает ему появиться на свет. Действительно, вчитываясь в стихотворение «Ручей», нельзя не заметить, что этот временной разрыв между двумя строфами был необходим. Без трудных жизненных испытаний вряд ли могла так остро прозвучать последняя строчка: «Судьбы своей не узнавая». Надо было много пережить и радостного, и — в еще большей степени — горького, чтобы этой строчкой очертить свое ощущение будущего.

Строка не обманула. *Неузнаваемое* началось менее чем через два месяца с момента ее появления на свет. В марте 1916 г. покончил с жизнью его друг Муни. Летом Ходасевичу пришлось лечится от туберкулеза позвоночника в Коктебеле. Позже пережить революцию, время несбывшихся надежд. Загореться идеей просвещения пролетарских писателей и — после чтения лекций в московском Пролеткульте — разочароваться в ней. Будут еще холодные и голодные зимы 1918-го и 1919-го и, как следствие, тяжелое заболевание в марте 1920 г. «Эта весна была ужасна,— писал Ходасевич в заметке 1922 г. «О себе».— Дом отсырел, с окон в комнату текли потоки талого снега. Я лежал. Жена днем на службе, потом — за кухарку, потом — за сестру милосердия. Своими руками перевязывала по двадцать раз...»[6]

В это время выходит его третья книга стихов «Путем зерна» (1920), сделавшая Ходасевича одним из первых поэтов современности.

«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Когда-то эти строки из Евангелия от Иоанна Достоевский взял эпиграфом к последнему своему роману «Братья Карамазовы». Ходасевич сделал образ умирающего и прорастающего зерна темой и первого стихотворения («Путем зерна», 1917), и всего сборника, подчеркнув символику золотого и черного — жизни и смерти:

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.
(«Путем зерна»)

Так рождалось и каждое стихотворение Ходасевича (вспомним «Ручей»), выжидая свой срок, пока не прорастет в душе. Поэт с полным правом мог к первым трем строфам добавить четвертую:

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.

Но в этом же стихотворении, помеченном 23 декабря 1917 г., отразились и трагические события, которые пережила Россия, и тревожное ожидание, которое не могло не ощущаться поэтом на исходе этого обожженного революциями года:

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год,

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна.

В финале стихотворения слились и сеятель, и поэт, и народ в единый многозначный образ, соединивший два понятия: *зерно* и *путь*. Слово *путь*, похоже, было навеяно предчувствием дальнейшей своей судьбы: в июне 1922 г. Ходасевич уедет за границу «для поправки здоровья». Та пушкинская речь 1921 г., полная тяжелых предчувствий («это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»), стала чертой, которую он подводил под своим прошлым. Он чувствовал: пушкинская поэзия уходит вместе с Российской империей. Но некогда выбранному пути Ходасевич оставался верен и теперь.

*
* *

В Берлин Ходасевич привез рукопись книги стихов «Тяжелая лира», которая вышла в 1922 г. в России, а в 1923-м, — исправленная, — в Берлине. Эти стихи рождались в трудные петербургские годы, во время неуюта, голода и болезней. Но *путь зерна* загадочен и темен. Именно эти годы, столь непригодные для нормальной жизни, обернулись вдохновенными

строками. В конце 1925 г. он пишет стихотворение «Петербург», которое стало и воспоминанием об этих мучительно-счастливых годах, и редкой по точности характеристикой собственной поэзии, и четким пониманием места своей *классической музы* среди советской поэзии начала 1920-х:

Напастям жалким и однообразным
Там предавались до потери сил.
Один лишь я полуживым соблазном
Средь озабоченных ходил.

Смотрели на меня — и забывали
Клокочущие чайники свои;
На печках валенки сгорали;
Все слушали стихи мои.

А мне тогда в тьме гробовой, российской,
Являлась вестница в цветах,
И лад открылся музикийский
Мне в сногсшибательных ветрах.

И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал,
Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал,

И, каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

Интересные воспоминания о петербургской жизни Ходасевича оставил Георгий Адамович: «Года через два после октябрьского переворота Ходасевич перебрался в Петербург. Время это, и в особенности то, что разлито было тогда в "разреженном воздухе уходящей эпохи", не раз было описано, но думаю, и без описаний осталось бы навсегда памятным для тех, кто его в Петербурге пережил. Конечно, одушевлено оно было трагической фигурой умолкавшего, умиравшего Блока, и в этом смысле пушкинский праздник в обледенелом "Доме писателей", с блоковской речью, был его кульминационным пунктом... Но и без того, монастырская скудость быта, какое-то просветление в ожидании не то лучших, не то самых худших времен, общая повышенная дружественность как бы перед неизвестностью, — действовало все! Ходасевич в этой обстановке подлинно расцвел. Он сам, много позднее, в стихотворении "Петербург", вспоминал, как слушали его тогда,— забывая клокочущие на буржуйках чайники или тлевшие валенки,— и это, действительно, так и было! Мастерство — мастерством. Десять или двадцать человек отдавали себе отчет, как необыкновенно искусно "сделаны" эти стихи, а остальные захвачены были их горестной и жуткой

мелодией, их острой, почти совсем прозаической, почти беллетристической содержательностью, дословный смысл которой все-таки не исчерпывал их сущности»[7].

В годы падения Российской империи идти за Пушкиным значило идти наперекор общим устремлениям. И упрямство, с каким Ходасевич шел по этому пути, не случайно принесло свои плоды именно во времена мировой смуты, болезней, холода и голода. Он всегда был сдержан в выражении чувств и даже иногда, говоря словами Блока, «холоден, замкнут и сух». Но в минуту исторического разлома его стихи вдруг наполнились странными, отчаянными и певучими звуками.

Перешагни, перескочи,
Перелети, пере- что хочешь —
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи...
Сам затерял — теперь ищи...

Бог знает, что себе бормочешь,
Ища пенсне или ключи.
(1921, 1922)

Стихотворение Ходасевича почти выдерживает пушкинский метр из «Гимна Чуме»:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!..

И вместе с тем, в «Перешагни, перескочи...», как и во многие другие стихотворения «Тяжелой лиры», входит та музыка, которая носилась в умиравшем Петербурге. В семь строчек вошла нарастающая до форте мелодия, которая вдруг обрывается каким-то шелестом и отрезвляющей душу *прозой*. И это бормотание последних двух строк так оттеняет мелодию предыдущих, что в зияющую паузу между неравными строфами вмещается то чувство гибельного отчаяния, которым был полон воздух этих лет и которое для Ходасевича было равносильно счастью обреченного Вальсингама из пушкинского «Пира во время чумы».

Эта музыка, которая прорезалась в его поэзии, была воспета Ходасевичем в последнем стихотворении книги — «Балладе» (1921).

Стихотворение начинается с прозаических подробностей:

Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой моей.
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей.

Кругом — освещенные тоже,
И стулья, и стол, и кровать.
Сижу — и в смущенье не знаю,
Куда бы мне руки девать.

Морозные белые пальмы
На стеклах беззвучно цветут.
Часы с металлическим шумом
В жилетном кармане идут.

Но безвыходность, «скудость» жизни пробуждают в душе неземное звучание:

И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие...

Музыка преображает мир, поэт превращается в героя эллинских мифов. Именно здесь произносятся слова «тяжелая лира», давшие название книге:

И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает — Орфей.

С этой лирой отчаяния и счастья Владислав Ходасевич и отбудет за пределы советской России вместе с новой спутницей жизни Ниной Берберовой и драгоценными восемью томиками Пушкина:

...восемь томиков, не больше, —
И в них вся родина моя.
(«Я родился в Москве. Я дыма...», 1923)

* * *

Жизнь Ходасевича в первые годы эмиграции — это нескончаемые переезды: Прага, Венеция, Рим, Турин, Париж, Лондон, Белфаст, Неаполь, Сорренто. Здесь, в последнем месте, с ноября 1924 г. Ходасевич и Бербе-

рова живут на вилле Горького, которому автор «Тяжелой лиры» помогал в работе по изданию журнала «Беседа». В апреле 1925-го Ходасевич покидает виллу, уже зная, что имя его стояло в списке тех писателей и профессоров, которых выслали в 1922 г. из России. А ведь в 1923 г., когда на родину уехали Алексей Толстой, Борис Пастернак, Михаил Гершензон и другие литераторы, Ходасевич с тоской вспоминал родные места и тоже думал о возвращении. В 1925 г. в советской печати его обвинили в «белогвардейщине», путь назад стал немыслим.

Начинаются парижские годы жизни поэта, и начинаются с нищеты. Добыв себе литературный заработок сначала в эсеровской газете «Дни», а потом в консервативном «Возрождении», Ходасевич долгое время еле-еле сводил концы с концами: денег хватало лишь на самое необходимое. И в эти годы создаются, быть может, наиболее мрачные его стихи. Последнее прижизненное «Собрание стихов» было издано в 1927 г. Оно стало итоговым в жизни поэта. Книга состояла из трех разделов: «Путем зерна», «Тяжелая лира» и «Европейская ночь». Первые два раздела — сокращенные варианты ранее изданных книг. Последний раздел — самый беспросветный — включил только стихотворения эмигрантского периода. И они сказали о невыносимо страшном: мир так изменился, что для поэзии и творчества в нем нет уже места:

Пора не быть, а пребывать,
Пора не бодрствовать, а спать,
Как спит зародыш крутолобый,
И мягкой вечностью опять
Обволокнуться, как утробой.
(«Из дневника», 1925)

Выход «Собрания стихов» стал и драмой Ходасевича. Книгу встретили с восторгом одни и не без скепсиса другие. Владимир Набоков торжественно провозгласил: «Ходасевич — огромный поэт», хотя и оговорился, что поэт «не для всех». Вторил ему критик и культуролог Владимир Вейдле: «Равных этим стихам русская поэзия после Блока не создала и, должно быть, не скоро создаст»[8]. Зинаида Гиппиус не удержалась от сомнительного сравнения: «Ходасевич весь принадлежит сегодняшнему дню. Блок — вчерашнему. Трагедия Блока — не то что менее глубока; но, при всех "несказанностях", ее "механика" как-то проще»[9]. Наконец, Мережковский бросил нескромное «Арион эмиграции»[10], тем самым, заставив вспомнить пушкинский «Арион» и почти поставив Ходасевича на место «Пушкина русской эмиграции».

Раздраженный чрезмерными похвалами и сравнениями Георгий Иванов написал остроумную, ироничнейшую статью «В защиту Ходасевича», наполовину перечеркнувшую все услышанные поэтом похвалы:

«Конечно, стихи его — все-таки поэзия. Но и какая-нибудь тундра, где только болото и мох, — "все-таки" природа, и не ее вина, что бывает другая природа, скажем — побережье Средиземного моря...»[11]

Иванов был не первый, кто подчеркнул строгую «скудость» поэзии Ходасевича. Ранее и Мандельштам высказывал нечто подобное: «Ходасевич культивировал тему Боратынского: “Мой дар убог, и голос мой негромок” — и всячески варьировал тему недоноска...»[12] Но Георгий Иванов был первый, кто добрые слова о Ходасевиче сдобрил отравой тайной насмешки.

«В душе, вероятно, сам Георгий Иванов был лучшего мнения о поэзии Ходасевича,— вспоминал Юрий Терапиано, — но в пылу полемики... удар он нанес беспощадный. Болезненно самолюбивый и мнительный Ходасевич был совершенно убит этой статьей»[13].

*
*   *

О Ходасевиче-лирике самые проницательные современники произносили столь разноречивые суждения, что их трудно свести воедино. То, что восхищало одних, другим казалось проявлением слабости. Наверное, самый злой отзыв прозвучал из уст кн. Дмитрия Святополка-Мирского: «Маленький Баратынский из Подполья, любимый поэт тех, кто не любит поэзии»[14]. Самый торжественный — из уст Набокова: «Крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней»[15]. Остальные оценки легли посередине, но и здесь любопытны оттенки и оговорки. Хотя бы как у Вейдле, весьма высоко оценившего стихи Ходасевича:

«Пусть кажется одним, что его поэзия слишком здравого ума, и другим — что она чересчур земная. Пусть нам самим это кажется иногда. Но если с нами этот бескрылый гений, то разве не нам он послан и не мы его лишили крыл?»[16].

Своеобразная *бескрылость* таланта Ходасевича и стала в основание спора 1939 г., уже после смерти поэта, об одном его стихотворении из «Европейской ночи», как, впрочем, и о всем его поэтическом творчестве в целом.

Было на улице полутемно.
Стукнуло где-то под крышей окно.

Свет промелькнул, занавеска взвилась,
Быстрая тень со стены сорвалась —

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной.
(«Было на улице полутемно...», 1922)

Для Марка Алданова — это «стихи, совершенно исключительные по блеску». С ними «по сжатости, насыщенности, неожиданности, по необык-

новенной силе слова (с умышленным пренебрежением к новизне в ритме и в рифмах) очень немногое может сравниться»[17].

Георгий Адамович хоть и назвал Ходасевича «бесспорно одним из первых современных русских поэтов», а стихотворение «исключительным», тем не менее не удержался от возражения:

«Ни одного лишнего эпитета, ни одного приблизительного мазка, — шедевр! Но поразительное сочетание его стилистического и живописного совершенства с абсолютной ритмической скудостью, вернее, с полнейшим отсутствием ритма в этих шести пробарабаненных строках (кроме, пожалуй, первой строчки) и делает, что стихотворение это — только сообщение о трагическом происшествии, без всякого трагизма в самом себе. У Ходасевича нет дара интонации, нет той врожденной, трудно приобретаемой, способности чувствовать вес каждого слова в фразе, расположения звуковой тяжести в стихе...» Адамович судил поэтов особою меркою. Для него — в страшные годы «европейской ночи» — стихотворение лишь тогда получало сокровенный смысл, когда его можно было повторить «в минуту жизни трудную», — «неизвестно зачем, неизвестно почему, со смутным сознанием, что в произнесенных стихах дано и передано больше, нежели кажется на первый взгляд»[18].

Набоков мог бы возразить Адамовичу словами из своей давней рецензии: «Дерзкая, умная, бесстыдная свобода плюс правильный (т. е. в некотором смысле несвободный) ритм и составляют особое очарование стихов Ходасевича»[19]. В *несвободе* ритма он видел тот контраст *свободе* содержания, без которого не было бы и настоящей силы воздействия этой поэзии. И все-таки, и Набоков вряд ли повторял стихи Ходасевича «в минуту жизни трудную». Наверное из всех современников особую почти интимную любовь к этой лирике испытывал только Владимир Вейдле. И об этих шести строчках он, много позже и Алданова, и Адамовича, скажет:

«Скрипичным ариям Ходасевич не доверяет; поэзию прячет. Протокол, афоризм — надо вслушаться, а то и не заметишь ничего, кроме них... Кто-то выбросился из окна. Берлинская газета не могла бы сообщить об этом короче. Потом о мире, о себе: кратчайшая формула предельного отчаяния. Принять к сведению? Только это и остается, если мы не услышали, как разорвалась надвое третья строка (еще сильней от повтора ударяемых слогов "ве", "ве") и как тень, сорвавшаяся со стены, упала, провалилась в раскрытое "а" слова "счастлив", в это "а", которому как эхо отвечает та же гласная в слове "падает"...»[20]

Именно суховатый, педантичный и напитанный мировой культурой критик сумел расслышать и приглушенную музыку, и слабо пульсирующую, но живую ритмику стиха. Но для этого ему понадобились и долгие годы дружбы с поэтом.

В определенном отношении главному оппоненту Ходасевича, Георгию Адамовичу, нельзя отказать в проницательности. «Особую "ядовитость" его поэзии, — заметил он о Ходасевиче в той же статье, — придает соединение пушкинской оболочки с совсем иной, темной сущностью»[21].

В конце концов, о чем-то подобном, т. е. об *антипушкинской* закваске внутри околопушкинской поэтики Ходасевича говорил и Владимир Вейдле. Именно от Пушкина, — полагал критик, — Ходасевич ведет свою родословную, но чем ближе к Пушкину (в синтаксисе, в подборе слов, в строении образа, в самом «скелете стиха») Ходасевич приближается, тем отчетливее обретает собственную неповторимость: «Ходасевич нашел Пушкина, но тем самым он нашел себя, то есть нашел в себе глубоко непохожего на Пушкина поэта. Чем ближе он к Пушкину прильнул, тем от него резче оттолкнулся; противоположность зажглась сама собой в тот миг, когда сходство стало всего полнее»[22]. Вместо ясного, стройного, нерушимого космоса Пушкина, в поэзии Ходасевича возникает мир двойственный, с неизбежной темой «души, обходящейся без мира, и мира, не населенного душой»[23].

В творчестве Ходасевича, несомненно, присутствуют сальерические черты. О силе прозаизма в поэзии он знает не по наитию, но как художник, поверивший «алгеброй гармонию». Потому и способен был с сальерической педантичностью завершить свой «Петербург» стихотворным изложением главного принципа, легшего в основу его поэзии («...каждый стих, гоня сквозь прозу...»). Возможно, он мог бы, как пушкинский Сальери, повторить: «Я музыку разъял как труп», — причем наполнить эту строчку особым смыслом. Здесь прозвучало бы не только признание в том, что он, поэт Ходасевич, долго находился в учениках у моцартианца Пушкина. Но и в том, что в бездуховном XX столетии последнюю музыку и волшебство преображения мира только и можно расслышать и почувствовать — если ее «разъять как труп».

Описаний смерти очень много в стихах Ходасевича. Но чтобы строчки пронзили человека, прошедшего через революции и войны, через кровь, огонь и дым, об этом нужно писать с предельной сухостью Сальери, а не с музыкальным гением Моцарта. Нужен взгляд желчного героя Достоевского из повести «Записки из подполья», а не готовый к самоотречению ради любви взгляд героев Толстого: Пьера или Наташи. Нужно писать с классической строгостью, как бы по-пушкински, но вкладывая в строки не ясную гармонию пушкинского мира, а дисгармонии и диссонансы жестокого времени. Кажется, лучше всего это сформулировал опять-таки Георгий Адамович:

«Связь с Пушкиным, как бы написанная на “творческом знамени” Ходасевича — гораздо поверхностнее, чем кажется на первый взгляд: сколько ни была очевидна формальная, главным образом, стилистическая зависимость Ходасевича от учителя всех русских поэтов, по существу, между ним и Пушкиным не было ничего общего, — и, может быть, и влекся-то он к нему по закону контраста, подобно Достоевскому»[24].

Но именно это и позволило Ходасевичу высказать без остатка свое слово о наступившей российской и европейской «ночи».

Голос «трагического Сальери» впервые зазвучал в сборнике «Путем зерна». Здесь Ходасевич суховат, в белых стихах слишком «следует за Пушкиным», за стихотворением «Вновь я посетил...». В «Тяжелой лире» сквозь

сальерическую «выверенную точность» начинает то там, то здесь пробиваться живая, часто – странная, прерывистая, отчаянная музыка. Но стихи «Европейской ночи» уже не знают музыкального начала. Ходасевич добивается должного впечатления не интонационной составляющей своих стихов, но образным рядом. Так, стихотворение «Перед зеркалом» (1924), этот поэтический центр цикла «Европейская ночь», говорит не только о личном одиночестве Ходасевича, но и об одиночестве всякого поэта в наступившую эпоху.

«Европейская ночь» — последний рубеж, где еще может существовать поэзия. И — последние слова поэта. После такой книги поэту некуда идти. «Классицист» Ходасевич запел в полный голос, когда «классический мир» разламывался и рассыпался, когда существовал зазор между ним и надвигающимся новым и неведомым миром. Но когда великое прошлое ушло из современности, то и никакой «классицизм» стал уже невозможен: ушло то напряжение, которое питало поэзию Ходасевича. Потому поэт классического направления в этой «европейской ночи» не мог не утратить своего голоса. Будут еще несколько стихотворений, будут наброски. На поэтическую книгу сил у него уже не будет.

* * *

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?
(«Перед зеркалом»)

Стихотворный автопортрет Ходасевича, начерченный им в 1924 г., беспощаден. Но, в целом, совпадает с другими словесными портретами, которые оставили нам мемуаристы.

«...Ходасевич, весь черный, как надгробный памятник, даже и воротничок как будто и не белый, мрачный, молчаливый и серьезный», — запись 1921 г. из дневника современницы[25].

«Несмотря на свои тридцать пять лет, как он был еще молод в тот год! Я хочу сказать, что тогда он еще по-настоящему не знал ни вкуса пепла во рту (он говорил потом: у меня вкус пепла во рту даже от рубленых котлет!), ни горьких лет нужды и изгнания, ни чувства страха, который скручивает узлом все тонкие, толстые, прямые и слепые кишки человека»[26], – поздний, старческий взгляд Нины Берберовой на Ходасевича начала 1920-х гг., сквозь который светится образ поэта, вошедший в душу совсем другой Берберовой — молоденькой и восторженной.

«...Вовсе и не человек, а маленький бесенок, змееныш, удавеныш. Он остро-зол и мелко-зол, он — оса, или ланцет, вообще что-то насекомо-

медицинское, маленькая отрава...»[27] — характеристика рассерженной Марины Цветаевой из частного письма 1923 года.

«Тщедушный, болезненный, желчный человек...» — позднее воспоминание Зинаиды Шаховской[28].

«Он всегда выглядел моложе своих лет благодаря прирожденной сухощавости и подвижности. Андрей Белый в воспоминаниях сравнивает его с гусеницей. Он имеет в виду, пожалуй, цвет лица Ходасевича — зеленоватый, отравленный, нездоровый. Маленькая, костлявая голова и тяжелые очки... если угодно, сходство, скорее, с муравьем. Впрочем, часто, по-юношески оживляясь, он не был лишен своеобразного шарма»[29], — характеристика из воспоминаний Василия Яновского.

Ходасевич словно знал или предчувствовал все, что будет о нем сказано, выжал все лишнее, в том числе все мало-мальски симпатичное, и вместил в несколько слов. Истинный поэт всегда умеет быть краток. Но поражает в автопортрете не только словесная точность, не только беспощадность к самому себе, но и название стихотворения: «Перед зеркалом». Какое одиночество должно мучить человека, чтобы он разглядывал свое, такое «нелюбимое» отражение! И как он все-таки должен был жалеть этого «желто-серого, полуседого»!

Болезни мучили его чуть ли не всю жизнь. Их было так много, что трудно все перечислить. «Когда-то, году в 1915-м, он боялся туберкулеза костей, легкие у него в рубцах. От московской жизни 1918—20 годов и трехлетнего недоедания, вернее — голода, у него фурункулез, от которого он едва вылечился и который угрожает ему и сейчас. Он худ, слаб, бледен, ему необходимо лечить зубы...»[30] — это из списка, составленного Берберовой. А вот и добавление Василия Яновского, который был не только прозаик, но и врач: «Ходасевич страдал особого рода экземой: симметрично, на двух пальцах каждой руки... и бинтовал их. Этими изуродованными пальчиками, сухими, тоненькими, зеленоватыми — червячками, он проворно перебирал карты. В тридцатых годах настоящего столетия его единственным утешением был бридж»[31]. Наконец, свидетельство самого Ходасевича в письме Берберовой от 24 июня 1936 г.: «Сегодня Яновский повел меня к доктору насчет экземы, а тот нашел... начало воспаления легких и велел три дня не выходить из дому»[32].

Но природа наделила его не только множеством недугов, но и трудным характером. К тому же быть русским писателем значило для него соблюдать особый кодекс чести: не хвалить дурных произведений даже из жалости и не идти на компромиссы ни с кем. Особенно он не терпел, когда за литературными нападками на него или кого-либо другого угадывались причины, не имеющие с литературой ничего общего. Тогда он и сам иногда срывался и в своих отзывах бывал к иным современникам более чем несправедлив.

Несговорчивость Ходасевича раздражала очень многих. В 1926 г. Милюков заявил, что его газете «Последние новости» Ходасевич совсем не нужен; в 1927 г., выступив на первом заседании «Зеленой лампы», создан-

ной Мережковским и Гиппиус, поэт вскоре отдаляется и от этих собраний. Он живет в полуссоре с известнейшими литераторами.

От своих бед Ходасевич уходил в прозу, в книгу о Державине, которая вышла в 1931 г. и поразила современников чистым, почти пушкинским языком. Но за всякой удачей поэта мог ждать новый удар, который не медлил. Трещина между ним и Ниной Берберовой наметилась давно, проступала медленно, но неуклонно. Об этом сама она позже расскажет:

«Он болеет, он падает духом. Он говорит, что высыхает и не может писать стихи. Ему нужен кто-то, кому он может пожаловаться, вслух пожалеть себя, сказать о своих снах и страхах — он раздавлен ими, и он перекладывает их на меня, но ни ему, ни мне и в голову не приходит, что в этом перекладывании есть что-то недолжное и, может быть, опасное...

Он боится мира, а я не боюсь. Он боится будущего, а я к нему рвусь. Он боится нищеты — как Бодлер в письмах к своей матери, — и обид — как Джойс в письмах к жене. Он боится грозы, толпы, пожара, землетрясения... Страх его постепенно переходит в часы ужаса, и я замечаю, что этот ужас по своей силе совершенно непропорционален тому, что его порождает. Все мелочи вдруг начинают приобретать космическое значение. Залихватский мотив в радиоприемнике среди ночи, запущенный кем-то назло соседям, или запах жареной рыбы, несущийся со двора в открытое окно, приводит его в отчаяние, которому нет ни меры, ни конца. Он его тащит за собой сквозь дни и ночи. И оно растет и душит его... Я вижу, что страхи и обиды не всегда реальны, большинство из них — преувеличены. Они только *могли бы быть*. Но реальное и нереальное уже не дифференцируется, от нереального иногда даже больнее»[33].

В апреле 1932 г. Берберова покидает поэта. Ходасевич, человек совершенно беспомощный в домашних делах, смотрит из окна ей вслед. Она останавливается, поворачивается, поднимает голову:

«Теперь, в открытом настежь окне, он стоял, держась за раму обеими руками, в позе распятого, в своей полосатой пижаме»[34].

И без того измученный ужасом повседневности, Ходасевич совсем теряется. После «Державина» он хотел взяться за «Пушкина». Вместо этого, ради прокорма, приходится все силы отдавать литературной поденщине: газетным фельетонам, еженедельным статьям.

17 июля 1932 г. он пишет Берберовой о себе: «Я жив и цел. Настроение — сносное, но усталое»[35]. А через два дня — новое письмо, где он старается скрыть свое похоронное настроение — и не может:

«Здоровье мое терпимо. Настроение весело-безнадежное. Думаю, что последняя вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощанием с Пушкиным. Теперь и на этом, как и на стихах, я поставил крест. Теперь нет у меня ничего. Значит, пора и впрямь успокоиться и постараться выуживать из жизни те маленькие удовольствия, которые она еще может дать, а на гордых замыслах поставить общий крест»[36].

Это — что-то вроде приговора самому себе. Стихи писать бессмысленно, главная книга жизни — биография Пушкина — написана не будет. Жизнь Ходасевича, которая была, главным образом, литературной жизнью

(если не считать еще любви к картам) потеряла для него всякий смысл. Отныне — он не живет, но доживает. И даже забота последней жены, Ольги Борисовны Марголиной, не могла его излечить от мрачного настроения. Иногда, в письмах, по неодолимой привычке, он продолжает исповедоваться Берберовой:

«Предвидения мои сносны, но пока что — заели и замучили меня кредиторы...»[37]

«О себе — ничего. Жив, здоров, изнемогаю от хлопот, возни, переписки...»[38]

«Здоровье мое — второй сорт. Два пальца залечились, а два не хотят. Это больно, утомительно. Прибавь сюда неслыханное безденежье (куда похуже 1926 года) — и ты поймешь, что я живу не припеваючи...»[39]

«Я пишу фельетон с омерзением и тоской. Очень тебе завидую, что ты живешь достойной человеческой жизнью: не пишешь для денег (и *никогда* не пиши! Ничего хорошего не напишешь!), сидишь на земле, не играешь в карты»[40].

Владимир Вейдле, в то время один из немногих друзей Ходасевича, вспоминал:

«Как он был несчастен! Особенно в последние десять лет жизни, когда почти не писал больше стихов. Писать их была боль и радость; не писать — боль, боль и еще боль. Мрак находил на него. Помню, как я раз больше часу просидел с ним на скамейке у церкви Мадлен, проводил его домой, потом привез к себе: боялся, как бы в ту ночь не наложил он на себя руки. И не только стихов, своего "Пушкина" не мог он писать: всего две первых главы остались от этой книги. Он годами ее обдумывал; ее ждали от него; нет и сейчас никого, кто эту биографию мог бы написать лучше»[41].

И все же то, что казалось поденщиной, еженедельной газетной или журнальной отработкой, часто превращалось из простого отзыва или юбилейной статьи в настоящую прозу.

Книга «Державин», с ее прозрачностью, ясностью — самое большое сочинение, в котором сказалась почти сыновья приверженность Ходасевича русской культуре. Но и многочисленные статьи, посвященные золотому веку русской поэзии, полны тем же ясным светом. Дмитриев, Грибоедов, Дельвиг, Вяземский... Ходасевич не может смотреть на них «всепрощающим» взглядом, когда рядом в его сознании живут Державин и Пушкин. Он, быть может, подчас даже слишком критичен, когда говорит об этих именах. Но сам воздух, которым они дышали, слишком дорог ему. И жесткая оценка творчества Дельвига или Грибоедова сливается с чувством благоговения даже перед их неудачами: *пушкинский воздух* преображал и самые поражения его товарищей по цеху.

Еще большей духовной жаждой горел Ходасевич, когда пытался начинать биографию Пушкина. И если ему временами казалось, что недостаток архивных материалов – главная преграда для этого труда, то зато он мог позволить себе другое: сочинить биографию и творческий портрет вымыш-

ленного лица. Так появится на свет одна из немногих отрад последних лет — «Жизнь Василия Травникова» (1936).

Обычно в этом сочинении видят лишь розыгрыш. Свой рассказ Ходасевич сначала прочитает на литературном вечере, как «документальное произведение». Дождется удивленных отзывов, из которых особенно его порадуют слова давнего литературного противника Адамовича, с восторгом написавшего об «одареннейшем» и пока неизвестном Травникове. И наконец, выступит с саморазоблачением.

Но рассказ о неизвестном поэте околопушкинского времени — это не только лишь шутка. Это и щемящая тоска по великой литературе и величайшим минутам русской истории. Это попытка вжиться в ту атмосферу, которой полной грудью дышали Державин и Пушкин, но от которой к моменту появления Ходасевича на свет из дали времен долетали только редкие ветерки. Не предпочел бы Ходасевич судьбу безвестного Травникова своей собственной судьбе? Не скрывалось ли за биографией вымышленного поэта какое-то загадочное признание самого Ходасевича?

Будет он писать и другую прозу — мемуарную. Тем же суховатым, но точным и выразительным языком. И если к самым незначительным фигурам пушкинского времени Ходасевич склонен отнестись с душевной теплотой, то очерки о современниках поражают жесткостью, иногда даже — едкостью. Ходасевич не щадил ни Брюсова, ни Белого, ни Сологуба, ни Горького, отрицая своими писаниями сам принцип: «О мертвых либо хорошо, либо ничего». Он был убежден: писательство — не забава, а призвание и — смирение. И во имя литературы поэт должен жертвовать собой, своими капризами. Величие этой миссии — *русский писатель* — обязывало быть строгим даже к усопшим. И все же и здесь, говоря о современниках, он ясно чувствует дистанцию и масштабы. Куда мучительнее было писать о современности. То, что именно на литературно-критическом поприще его авторитет был одним из самых непререкаемых, не подлежит никакому сомнению. Но не предпочел бы сам Ходасевич этой «шумной» работе — тихий, вдумчивый труд над едва-едва начатым «Пушкиным»? Каждую неделю — подвал, заметки, литературная хроника. И надо спешить, спешить, спешить. И все же и критическая проза Ходасевича часто отмечена теми же чертами, что и другие его статьи.

Современность он мерил прошлым. Россия XVIII и XIX веков была незыблемым эталоном, с которым он сравнивал нынешние времена. Потому он так рад редким литературным удачам и потому так раздражен и огорчен халтурой или промахами, будь это молодые поэты за рубежом или писатели советской России.

Стиль Ходасевича-критика чем-то подобен стилю Ходасевича-поэта. Он отмечен особой старомодностью, напоминающей критику XIX века. Причем многие отклики на литературную современность настолько нагружены теорией или историей литературы, что из многочисленных статей Ходасевича можно было бы вытянуть материал для учебника. За постоянными его напоминаниями о великом литературном прошлом, экскурсами в историю сквозила не только редкая образованность, но и печаль. Русская

литература все менее и менее помнила о пушкинском «Пророке», размениваясь на мелочи. И вряд ли Ходасевича могло утешить, что *умирание искусства* давно уже захватило не только Россию, но и весь мир. Возможно, именно отравленный скепсисом и ностальгией по прежней русской литературе, он пропустил значительные имена в советской литературе, — Шолохов, Платонов... Но зато он сумел оценить (пусть и не всегда с первого раза) тех, кто создавал славу русской литературы за рубежом: Цветаеву, Бунина, Набокова...

Вехи его последних творческих лет — книга статей «О Пушкине» (1937), которая все-таки никак не могла заменить сокровенного и неосуществленного замысла написать биографию великого русского поэта, и собранная в отдельный том книга избранной мемуарной прозы «Некрополь» (1939), поразившая точностью языка и, временами, чрезмерной желчностью в изображении отдельных персонажей литературной жизни России начала века. Название поневоле оказалось пророческим: вскоре Ходасевич и сам последует за своими героями. 13 июня 1939 г. его, измученного болями в желудке, оперировали. 14 июня поэт скончался от рака.

Он был похоронен в предместье Парижа на кладбище Булонь-Бьянкур. Что мог бы сам Ходасевич сказать о собственной жизни, наполненной разноречивым литературным сегодня и неизменной печалью по великому русскому прошлому? Наверное — лишь повторить последние строки все того же знаменитого стихотворения «Перед зеркалом»:

...Только есть одиночество — в раме
Говорящего правду стекла.

Примечания

[1] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 167.

[2] *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 85.

[3] Там же. Т. 4. М., 1997. С. 396.

[4] Там же. Т. 1. М., 1996. С. 489–490.

[5] *Яновский В.С.* Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 109.

[6] *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч. Т. 4. С. 188.

[7] *Адамович Г.В.* Владислав Ходасевич // Последние новости. 1939. 22 июня. № 6660.

[8] *Вейдле В.В.* Поэзия Ходасевича // Современные записки. 1928. № 34. С. 468.

[9] *Гиппиус З.Н.* «Знак». О Владиславе Ходасевиче // *Гиппиус З.Н.* Чего не было и что было. Неизвестная проза (1926–1930 гг.). СПб., 2002. С. 335.

[10] *Мережковский Д.* Захолустье // Возрождение. 1928. 26 и 28 января.

[11] *Иванов Г.В.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. М., 1994. С. 512.

[12] *Мандельштам О.Э.* Буря и натиск // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 293.

[13] *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 141.

[14] *Святополк-Мирский Д.* «Современные Записки» (I–XXVI. Париж 1920–1925 гг.). «Воля России» (1922, 1925, 1926 гг. № I–II. Прага) // Версты. 1926. № 1. С. 208.

[15] *Сирин В.* [В.В. Набоков]. О Ходасевиче // Современные записки. 1939. № 69. С. 262.

[16] *Вейдле В.* Поэзия Ходасевича // Современные записки. 1928. № 34. С. 468.

[17] *Алданов М.* В.Ф. Ходасевич // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М., 1994. С. 175.

[18] *Адамович Г.В.* Литературные Заметки. В.Ф. Ходасевич. «Некрополь». Воспоминания. — О стихах Ходасевича // Последние новости. 1939. 24 августа. № 6723.

[19] *Сирин В.* [В.В. Набоков]. Владислав Ходасевич. Собрание стихов // Руль. 1927. 14 декабря.

[20] *Вейдле В.В.* Ходасевич издали-вблизи // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. С. 163.

[21] *Адамович Г.В.* Владислав Ходасевич // Последние новости. 1939. 22 июня. № 6660.

[22] *Вейдле В.В.* Поэзия Ходасевича // Современные записки. 1928. № 34. С. 456.

[23] Там же.

[24] *Адамович Г.В.* Владислав Ходасевич // Последние новости. 1939. 22 июня. № 6660.

[25] *Оношкович-Яцына А.И.* Дневник 1919–1927 // Минувшее: Исторический альманах. № 13. М.; СПб., 1993. С. 399.

[26] *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография: В 2 т. Т. 1. New York, 1983. С. 157.

[27] Письмо М.И. Цветаевой к А.В. Бахраху от 25 июля 1923 // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Письма. М., 1995. С. 579.

[28] *Шаховская З.А.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 249.

[29] *Яновский В.С.* Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 110.

[30] *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. Т. 1. С. 164.

[31] *Яновский В.С.* Поля Елисейские. С. 111.

[32] Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой // Минувшее: Исторический альманах. № 5. М.; СПб., 1993. С. 311.

[33] *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. Т. 1. С. 394–395.

[34] Там же. С. 403.

[35] Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой // Минувшее: Исторический альманах. № 5. С. 283.

[36] Там же. С. 285.

[37] Там же. С. 296.

[38] Там же. С. 300.

[39] Там же. С. 304.

[40] Там же. С. 319.

[41] *Вейдле В.В.* Ходасевич издали-вблизи // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. С. 168.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1886, 16(28) мая — В Москве, в семье польского дворянина, фотографа Фелициана Ивановича Ходасевича и Софии Яковлевны (урожденной Брафман) родился последний, шестой ребенок, который был крещен Владиславом-Фелицианом в римско-католической церкви в Милютинском переулке.

Вскормлен будущий поэт был русской кормилицей Еленой Александровной Кузиной, которой впоследствии посвятил стихотворение «Не матерью, но тульскою крестьянкой...»

1889 — Научился читать.

1890 — Впервые увидел балет и увлекся танцами.

1892 — Написал первое двустишие.

1894 — Поступил в детское училище Л.Н. Валицкой на Маросейке.

1895, лето — На Волге, в парке Толгского монастыря повстречал о. Иоанна Кронштадского и получил от него благословение.

1896 — В Озерках (близ Петербурга) встреча с поэтом А.Н. Майковым.

Поступил в 3-ю московскую классическую гимназию. Гимназическими друзьями стали будущий поэт Виктор Гофман и младший брат В.Я. Брюсова Александр.

1903 — Переезжает от родителей на квартиру старшего брата Михаила, известного московского адвоката.

1904 — Поступил на юридический факультет Московского университета. Познакомился с Андреем Белым.

1905, март — В альманахе «Гриф» напечатаны первые стихи.

1905, 24 апреля — Венчается с Мариной Эрастовной Рындиной.

1905, осень — Перешел на историко-филологический факультет Московского университета, где учился с перерывами до весны 1910 г., но курса так и не окончил.

Знакомится с К. Бальмонтом, Муни (С. Киссиным).

1906 — Печатает стихи и рецензии в журналах «Весы», «Золотое руно», «Перевал», газетах «Голос Москвы», «Русские ведомости», «Утро России» и др. Знакомится с Б.К. Зайцевым, П.П. Муратовым и др.

1907, 30 декабря — Жена Ходасевича уходит от него к поэту и издателю С. Маковскому.

1908 — В издательстве «Гриф» выходит первая книга стихов «Молодость».

1909 — Начало переводческой работы (с польского, французского) и редакторской деятельности (по изданию сочинений И.Ф. Богдановича, А.С. Пушкина, составлению антологий).

1911 — Поездка в Италию.

1911, 20 сентября — Гибель матери под перевернувшейся пролеткой. Через месяц — смерть не вынесшего горя отца.

1911, конец года — Встреча с Анной Ивановной Гренцион (урожденной Чулковой, сестрой поэта и критика Г. Чулкова), которая в 1913 г. станет его второй женой.

1914 — В Москве выходит вторая книга стихов «Счастливый домик».

1915 — Знакомство с М.О. Гершензоном.

1916, 22 марта — Покончил с собой ближайший друг Ходасевича, Муни.

1916, весна — На именинах поэтессы Л. Столицы, шагнув в темноте с балкона 2-го этажа, повредил позвонок. Травма привела к туберкулезу позвоночника.

1916, лето — Лечится в Коктебеле, живет в доме М.А. Волошина.

1917, лето — Живет в Коктебеле. Работает над переводами из еврейских поэтов. Сотрудничество в газете М. Горького «Новая жизнь».

1918 — Служит в театрально-музыкальной секции Московского Совета,

в ТЕО Наркомпроса. Выступает с чтением лекций о Пушкине в московском Пролеткульте.

1918, конец лета — Вместе с писателями Б. Зайцевым, П. Муратовым, М. Осоргиным и др. организует Книжную лавку писателей.

Конец 1918 — лето 1920 — Заведует московским отделением издательства «Всемирная литература».

1919 — Заведует Книжной палатой Московского Совета.

1920 — В Москве выходит третья книга стихов «Путем зерна».

1920, март — После голодных и холодных зим 1918 и 1919 гг. заболевает острой формой фурункулеза.

1920, 17 ноября — С женой и пасынком переезжает в Петербург.

1921 — Поселяется в Доме Искусств.

1921, 14 февраля — На Пушкинском вечере в «Доме литераторов» выступает с речью, которая при публикации получила название «Колеблемый треножник».

1921, 3 августа — Уезжает в санаторий «Дома искусств», имение «Бельское Устье».

В Петрограде в издательстве «Мысль» вторым изданием выходит книга «Путем зерна». В издательстве З.И. Гржебина — книга переводов «Из еврейских поэтов».

В конце года знакомится с поэтессой Ниной Берберовой.

1922, 6 мая — Приезжает в Москву, во время переговоров о публикации новой книги стихов, оформляет заграничную командировку до 8 декабря для «поправления здоровья» себе и «литсекретарю» Н. Берберовой.

1922, 22 июня — Втайне от знакомых выезжает с Ниной Берберовой в Ригу.

1922, 30 июля — Приезжает с новой женой в Берлин. Сотрудничает в берлинских газетах и журналах. Становится одним из инициаторов создания берлинского «Дома искусств».

1922, осень, зима — Живет на курорте, в Саарове.

Выходят «Статьи о русской поэзии» и четвертая книга стихов «Тяжелая лира».

1923 — Вместе с Горьким, при участии А. Белого, редактирует журнал «Беседа» (до марта 1925 г.).

1923, 8 сентября — На прощальном обеде А. Белого ссора между ним и Ходасевичем, приведшая к разрыву отношений.

1923, 4 ноября — Выезжает из Берлина в Прагу.

1923, 6 декабря — Из Праги перебирается в Мариенбад и ожидает итальянской визы. Работает над книгой «поэтическое хозяйство Пушкина».

В издательстве З.И. Гржебина выходит второе издание «Тяжелой лиры».

В «Современных записках» (№ 15) появляется статья Андрея Белого «Тяжелая лира и русская лирика» с высокой оценкой поэтической книги Ходасевича.

1924 — Большую часть года, вместе с Берберовой, провел в разъездах: Венеция, Рим, Турин, Париж, Лондон, Белфаст, Неаполь.

1924, октябрь — Переезжает к Горькому в Сорренто.

В Ленинграде, без участия автора, выходит книга «Поэтическое хозяйство Пушкина».

1925, март — Советское посольство в Риме отказало Ходасевичу в продлении советского паспорта, предложив вернуться в Москву.

1925, 18 апреля — После разрыва отношений с Горьким, покидает Сорренто. Зная, что его имя было в списке подлежащих высылке из России в 1922 г., переезжает в Париж.

Сотрудничает в газетах «Дни», «Последние новости», журнале «Современные записки».

1926 — П.Н. Милюков, редактор газеты «Последние новости», объявляет, что Ходасевич не нужен газете.

1927 — Участвует в литературно-философском обществе «Зеленая лампа».

1927, февраль — Начинает сотрудничать в газете «Возрождение», где постоянно ведет литературно-критическую рубрику «Книги и люди» и (под псевдонимом Гулливер, позже — совместно с Берберовой) «Литературную летопись».

1927, 1 ноября — Выходит последняя поэтическая книга Ходасевича «Собрание стихов».

В ответ на чрезмерные похвалы Д. Мережковского книге Ходасевича, где тот сравнивается с Блоком, в «Последних новостях» появляется статья Г. Иванова «В защиту Ходасевича», воспринятая как скрытая насмешка.

1928 — В журнале «Современные записки» № 34 опубликована статья В.В. Вейдле «Поэзия Ходасевича».

Начинает собираться литературная группа «Перекресток», объединившая молодых поэтов, положивших в основание своего творчества то особое внимание к поэтической форме, на котором настаивал Ходасевич-критик. Ходасевич часто бывал на собраниях «Перекрестка» и много общался с его членами.

1929 — Начинает работу над книгой «Державин». Главы ее публикуются в журнале «Современные записки», газетах «Возрождение» и «Руль».

1930 — «Современные записки» и «Возрождение» отмечают 25-летие литературной деятельности Ходасевича.

1931 — Выходит в свет книга «Державин».

1932, апрель — От Ходасевича уходит Н.Н. Берберова.

Из-за ухудшения здоровья Ходасевич отказывается от идеи написать биографию Пушкина.

1933 — Женится на Ольге Борисовне Марголиной (она погибнет в 1942 г. в Аушвице).

1936, 8 февраля — На литературном вечере читает статью-мистификацию «Жизнь Василия Травникова» о якобы существовавшем в прошлом веке замечательном поэте, которая многими была воспринята как правда.

1937 — Выходит из печати книга статей «О Пушкине».

1939, январь — Обостряются давние боли в желудке.

Выходит книга мемуарной прозы «Некрополь».

1939, 13 июня — Прооперирован в Париже.

1939, 14 июня — Умер, не приходя в сознание.

1939, 16 июня — Отпет католическим священником восточного обряда в церкви на ул. Франсуа Жерар. Похоронен на кладбище Булонь-Биянкур в предместье Парижа.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения В. Ходасевича

Молодость: Первая книга стихов. М.: Гриф, 1908.

Счастливый домик: Вторая книга стихов. М.: Альциона, 1914.

Счастливый домик: Вторая книга стихов. 2-е изд. Петербург; Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1922.

Счастливый домик: Вторая книга стихов. 3-е изд. Берлин; Петербург; Москва: Издательство З.И. Гржебина, 1923.

Путем зерна: Третья книга стихов. М.: Творчество, 1920.

Путем зерна: Третья книга стихов. Пг.: Мысль, 1922.

Тяжелая лира: Четвертая книга стихов. М.; Пг.: Гос. издательство, 1922.

Тяжелая лира: Четвертая книга стихов. Берлин; Петербург; Москва: Издательство З.И. Гржебина, 1923.

Собрание стихов. Париж: Возрождение, 1927.

Собрание стихов (1913—1939) / Ред. и примеч. *Н.Н. Берберовой.* Berkeley, 1961.

Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954.

Собрание сочинений. Т. 1—2 / Под ред. *Джона Мальмстада* и *Роберта Хьюза.* Анн Арбор: Ардис, 1983.

Собрание сочинений: В 4 т. / Сост., подгот. текста *И.П. Андреевой, С.Г. Бочарова*; Вступ. ст. *С.Г. Бочарова*; Коммент. *И.П. Андреевой, Н.А. Богомолова.* М.: Согласие, 1996.

Стихотворения / Вступ. ст. *Н.А. Богомолова*; Сост., подгот. текста и примеч. *Н.А. Богомолова* и *Д.Б. Волчека.* Л.: Советский писатель, 1989 (Библиотека поэта. Большая серия).

Колеблемый треножник: Избранное / Сост. и подгот. текста *В.Г. Перельмутера*; Под общ. ред. *Н.А. Богомолова*; Коммент. *Е.М. Беня.* М.: Советский писатель, 1991.

Некрополь: Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому / Предисл. и коммент. *Н.А. Богомолова*; Примеч. к письмам и заключит. ст. *И.П. Андреевой.* М.: СС, 1996.

Перед зеркалом / Сост., вступ. ст. и примеч. *С.Р. Федякина.* М.: Олма-пресс, 2002.

Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927—1937) / Вступ. ст. *О.А. Коростелева*; Публ. *О.А. Коростелева* и *С.Р. Федякина* // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4.

Из переписки В.Ф. Ходасевича (1925—1938) / Публ. *Дж. Мальмстада* // Минувшее: Исторический альманах. № 3. М.: Прогресс; Феникс, 1991.

Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой / Публ. *Д. Бетеа* // Минувшее: Исторический альманах. № 5. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1993.

Переписка В.Ф. Ходасевича и М.О. Гершензона / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. *И. Андреевой* // De visu. 1993. № 5(6).

Письма В.Ф. Ходасевича к В.Г. Лидину (1917—1924) / Публ. *И. Андреевой* // Минувшее: Исторический альманах. № 14. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1993.

Письма к М.А. Цявловскому / Публ. *Р. Хьюза* // Русская литература. 1999. № 2.

Шесть писем к И.Н. Голенищеву-Кутузову (1932–1936). Curriculum vitae / Предисл. *В.В. Перхина*; Публ. *А.Б. Ньева*; Коммент. *И.В. Голенищевой-Кутузовой, В.В. Перхина* // Русская литература. 1996. № 2.

Литература о В. Ходасевиче

Прижизненная критика

Адамович Г. В.Ф. Ходасевич // Последние новости. 1939. 15 июня.

Адамович Г. Владислав Ходасевич // Последние новости. 1939. 22 июня.

Адамович Г. Литературные заметки (В.Ф. Ходасевич. «Некрополь». Воспоминания. — О стихах Ходасевича) // Последние новости. 1939. 24 августа.

Алданов М. В.Ф. Ходасевич // Русские записки. 1939. Кн. XIX (см. также: Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М.: Республика, 1994).

Андрей Белый. Тяжелая лира и русская лирика // Современные записки. 1923. Кн. XV.

Антон Крайний [Гиппиус З.Н.]. «Знак» (О Владиславе Ходасевиче) // Возрождение. 1927. 15 декабря (см. также: *Гиппиус З.Н.* Чего не было и что было. Неизвестная проза (1926–1930 гг.). СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2002).

Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М.: Согласие, 1996.

Яновский В.С. Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк: Серебряный век, 1983.

Вейдле В.В. Поэзия Ходасевича // Современные записки. 1928. № 34 (см. также: Русская литература. 1989. № 2).

Вейдле В.В. Ходасевич издали-вблизи // Новый журнал. 1961. № 66 (см. также: *Вейдле В.В.* Умирание искусства. М.: Республика, 2001; Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М.: Республика, 1994).

Вишняк М. Владислав Ходасевич (из личных воспоминаний) // Новый журнал. 1944. № 7.

Иванов Г.В. В защиту Ходасевича // Последние новости. 1927. № 2542 (см. также: *Иванов Г.В.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994).

Мочульский К.В. Владислав Ходасевич // Звено (Париж). 1923. № 18. 4 июня (см. также: *Мочульский К.В.* Кризис воображения. Томск: Водолей, 1999).

Сирин В. [Набоков В.В.] Владислав Ходасевич. Собрание стихов // Руль. 1927. 14 декабря (см. также: *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 1999).

Сирин В. [Набоков В.В.] О Ходасевиче // Современные записки. 1939. Кн. LXIX. (См. также: *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 1999.)

Терапиано Ю. Об одной литературной войне // Мосты. 1966. № 12 (см. также: *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж; Нью-Йорк: Альбатрос; Третья волна, 1987).

Терапиано Ю. В.Ф. Ходасевич // *Терапиано Ю.* Встречи. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1953 (см. также: Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М.: Республика, 1994; *Терапиано Ю.* Встречи: 1926–1971. Москва: Intrada, 2002).

Шаховская З.А. Владислав Ходасевич // *Шаховская З.А.* В поисках Набокова. Отражения. М: Книга, 1991.

Современные исследования

Богомолов Н.А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // *Ходасевич В.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1989.

Богомолов Н.А. Георгий Иванов и Владислав Ходасевич // Русская литература. 1990. № 3.

Богомолов Н.А. Вл. Ходасевич в московском и петроградском литературном кругу // Новое литературное обозрение. 1996. № 14.

Бочаров С.Г. Ходасевич (1886–1939) // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1993.

Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича // *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1996.

Бочаров С.Г. «Европейская ночь» — как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // EUROPA ORIENTALIS. 2003. XXII. Numero 2 del 2003.

Долинский М., Шайтанов И. Владислав Ходасевич и поэты «Перекрестка» // Арион. 1994. № 3.

Ливак Л. Критическое хозяйство Владислава Ходасевича // Диаспора: Новые материалы. СПб.: Феникс, 2002. Вып. 4.

Павловский А.И. Ходасевич Владислав Фелицианович // Русские писатели, XX век. Биобиблиографический словарь. Ч. 2. М.: Просвещение, 1998.

Поликарпик Л.К. Ходасевич Владислав Фелицианович // Русские писатели 20 века. Биобиблиографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву; AM, 2000.

Сурат И. Пушкинист Владислав Ходасевич. М.: Лабиринт, 1994.

Толмачев В.М. Владислав Ходасевич: Материалы к творческой биографии // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6.

Толмачев В.М. Ходасевич Владислав Фелицианович // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1913–1940) / Т. 1. Писатели русского зарубежья. М.: РОССПЭН, 1997.

Интернет-ссылки

http://yuri-kolker.narod.ru/articles/coolness/11.htm
mitin@mitin.com

С.Р. Федякин

Парижская нота

Век литературных школ, объединений и группировок недолог. Пять, десять, максимум пятнадцать лет. Поэтические школы русской эмиграции — не исключение. Сложились они во второй половине 1920-х, пережили расцвет в начале 1930-х гг., а Вторая мировая война отодвинула их в историю.

Наибольшую известность получила «парижская нота» — одна из тенденций в эмигрантской поэзии, приверженцы которой ориентировались на требования, предъявляемые к литературе Георгием Адамовичем. Строго говоря, «парижская нота» не была в полном смысле школой, скорее анти-школой[1]. Это было не вполне внятное и в сложности своей не до конца логичное, но убедительное мировоззрение, своеобразная философия поэзии и соответствующая ей в той или иной степени поэтическая практика. Термин слишком расплывчатый и «художественный», вызывающий недовольство у сторонников точных классификаций, как, впрочем, и многие другие литературные самоназвания, когда их пытаются использовать в школьных учебниках и требуют от них абсолютной четкости, как от арифметических формул. Но философия поэзии — не арифметика и даже не алгебра, она вообще не из области школьной программы, это уже ближе к высшей математике.

Точного определения «парижской ноты» не дал ни сам Адамович, ни его приверженцы в то время, ни литературоведы, исследовавшие позднее поэзию эмиграции, да и вряд ли это вообще возможно. Один из наиболее ярых адептов и пропагандистов «парижской ноты» — Юрий Иваск — многократно писал, что это не была школа в обычном смысле, но «лирическая атмосфера», а главную заслугу Адамовича усматривал именно в том, что тот «сумел создать литературную атмосферу для зарубежной поэзии»[2]. Столь же неустанно он повторял, что это была в первую очередь «нота Адамовича». Впрочем, и литературные недруги склонны были считать Адамовича «духовным отцом этого “парижского” направления»[3]. Юрий Терапиано, характеризуя «душевно-духовную атмосферу, из которой затем вышла “Парижская нота”», назвал ее словом «климат»[4].

По определению И. Болычева, тут мы имеем «философию поэзии ледникового периода в культуре. На Западе реакцией на этот период

был так называемый “европейский стоицизм” (Элиот, Оден, Бенн), у нас — парижская нота»[5]. Основные принципы этой философии поэзии он сформулировал так: 1) поэтический монотеизм, 2) самоконтроль и внутренний аскетизм, 3) самоценность звука, 4) поэтическая честность, ответственность за свои стихи[6].

Уже после войны Иваск писал о воздействии Адамовича: «Какая она там ни есть, он родил литературу эмигрантскую 30-х годов»[7]. Выглядит преувеличением, но с Иваском были полностью согласны многие из молодых эмигрантских литераторов. По мнению В. Яновского, влияние Адамовича было даже шире: «Без него не было бы парижской школы русской литературы. Я говорю “школы литературы”, хотя сам Георгий Викторович брал на себя ответственность только за “парижскую ноту” в поэзии. Это недоразумение. Его влияние, конечно, перерастало границы лирики. Новая проза, публицистика, философия, теология — все носило на себе следы благословенной “парижской ноты”»[8].

«Нота» сложилась постепенно, не заявляя о себе манифестами. Адепты «ноты», в отличие от участников «Перекрестка» и «Скита поэтов», не выпускали коллективных сборников, не устраивали регулярных мероприятий и не имели своей прессы. Их литературный быт протекал преимущественно на Монпарнасе, оставаясь в разговорах, и писаной истории, как таковой, «парижская нота» не имеет. Все, что от нее осталось, помимо самой проповеди Адамовича, неявно выраженной в его многочисленных статьях, а еще больше в частных беседах, — публикации в периодике и сборники стихов Адамовича, Штейгера и Червинской, а также многочисленные полемические отзывы в эмигрантской печати.

Юрий Терапиано позднее писал: «Воскресные собрания у Мережковских, “Литературные беседы” Георгия Адамовича (сначала в журнале “Звено”, затем — четверговые “подвалы” в “Последних новостях”, тогдашней самой распространенной газете), собрания в редакции журнала молодых — “Числа”, редактором которого был Н.А. Оцуп, и выход в свет сборника стихов Георгия Иванова “Розы” — явились той атмосферой, откуда вышло новое движение»[9].

Автором термина обычно называют Бориса Поплавского, и вполне вероятно, что авторство ему и принадлежит, но в печати впервые эти слова появились в статье Адамовича: «Мне недавно пришлось в первый раз слышать выражение: “парижская школа русской поэзии”. Улыбку сдержать трудно. Но улыбаться, в сущности, нечему. Это верно, парижская школа существует, и если она по составу своему не целиком совпадает с Парижем, то все-таки географически ее иначе определить нельзя»[10]. Поплавский употребил эти слова в печати тремя годами позже: «Существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная. Я чувствую в этой эмиграции согласие с духом музыки»[11].

Расплывчатое поэтическое определение вызвало немало споров уже одним своим прилагательным «парижская». К этому можно было отнестись как к объединяющему географическому понятию, что и было неза-

медлительно сделано. Терапиано вплоть до середины 1930-х поминал «парижскую ноту» именно в этом смысле: «Последователи мифа о “парижской школе” еще раз могут воочию убедиться, насколько “парижские поэты” различны: что общего, в смысле школы, между книгами Софиева, Присмановой или Ставрова?»[12] Но вдохновители «ноты» вовсе не намеревались утверждать, что все парижские поэты одинаковы. На самом деле, смысл вкладывался иной — «нота» зародилась в Париже, но отнюдь не включала в себя весь Париж (для Адамовича Париж в данном случае нес еще и символический смысл — как эмигрантский эрзац Петербурга, новая столица литературного мира, в которой приходится жить и писать после крушения настоящей столицы).

Мировоззрение это заметно сказалось на литературе русского Парижа 1920—1930-х гг. и спровоцировало целый ряд полемик, вспыхнувших к концу 1920-х гг. и продолжавшихся даже после Второй мировой войны. Без учета этих полемик и общего фона эмигрантской поэзии особенности «парижской ноты» определить вряд ли возможно, именно в этих полемиках, взаимных притяжениях и отталкиваниях и проходило ее становление.

Разговоры о «парижской ноте» возникли не сразу, как только сложилась в основном литературная жизнь русского зарубежья, а лишь когда молодая поэзия эмиграции более или менее определилась в своих предпочтениях. Как выразился Терапиано: «Незаметно, в течение нескольких лет, на Монпарнасе вырабатывалось и создавалось то новое поэтическое мироощущение, которое выявилось потом под именем “парижской ноты”»[13].

Первый период бури и натиска молодой эмигрантской поэзии пришелся на начало двадцатых годов и во многом прошел под знаком авангардистских экспериментов, модных в то время как в литературе метрополии, так и в иностранных литературах, в особенности во французской[14]. Недолговечные авангардистские группировки и объединения[15] довольно быстро возникали, сливались и распадались. Об этом периоде Адамович отозвался кратко: «В первое время эмиграции была смесь парижских эксцентрических утонченностей с увлечением дубоватым отечественным футуризмом, уже кончавшимся в Москве»[16]. Ходасевич был еще более резок: «В 1925 году встретился я с поэтической молодежью русского Парижа. Признаюсь, мне казалось, что я попал в глухую провинцию. <...> От поэтического Парижа повеяло на меня захолустьем именно потому, что футуристические веяния здесь еще почитались свежими, даже открывающими какие-то горизонты»[17]. Волна экспериментаторства быстро сошла на нет. Одновременно с авангардистскими группировками в эмиграции существовало немало поэтической молодежи более традиционных устремлений, которые вскоре тоже начали организовывать свои кружки и объединения[18]. Терапиано относит эту «реакцию на формизм» в эмигрантской поэзии к 1925 году[19]. Сыграла тут свою роль и деятельность Цеха поэтов, перебравшегося в Париж в 1923 г., и влияние Ходасевича с Адамовичем, сразу же задавших тон молодой парижской поэзии[20].

Ранний период эмигрантской поэзии отличается неопределенностью в настроениях и устремлениях поэтов, метаниями, лихорадочной сменой сиюминутных идеологий, одновременным существованием авангардистских экспериментов и классицистских тенденций. В цельную картину все это долго не складывалось, и критики приходили в уныние из-за невозможности адекватно описать ситуацию[21].

Откликаясь на первую коллективную подборку парижских поэтов[22], Адамович писал: «Если здешняя русская литература действительно жива, то она должна иметь продолжение, смену. И стихи, напечатанные в “Воле России”, подтверждают возможность этого. Неважно, даровит ли в отдельности каждый из представленных поэтов. Важно, что в русском Париже есть творческий воздух, творческая почва. Предполагать, что в эмиграции вдруг явится несколько юных, выдающихся и в будущем великих поэтов, было бы вообще опрометчиво. Великих, или даже проще, — подлинных, несомненных дарований бывает несколько на целое многомиллионное поколение. *Количественно* вероятнее, что эти дарования явятся сейчас там, в России. Но они *могут* оказаться и здесь, если только здесь будет создана литературная “атмосфера”: соперничество, соревнование, взаимное влияние и взаимное ученичество, поэтическая дружба, поэтическая ненависть, т. е. все то, что составляет литературную “культуру” — вроде литературных “парников” — и без чего только какой-нибудь исключительный гений может развиться. <...> Парижские новые поэты производят, в общем, хорошее впечатление. Уровень их стихов довольно высок»[23].

Адамович был не одинок в таких мыслях. В первой половине 1920-х литераторы с российским опытом склонны были благословить любые проявления нормальной, с их точки зрения, литературной жизни. В 1927 г., отвечая на обвинения редакции «Нового корабля» в кружковщине, Ходасевич писал: «Я вижу признаки того, что “кучка” образуется, слышу упреки в кружковщине и радуюсь: значит, здесь есть жизнь»[24]. Марк Слоним в середине двадцатых также сетовал на то, что в эмиграции нет «общей литературной жизни <...> полемики»[25] и предсказывал появление «новой школы»[26]. Новые школы вскоре появились, хотя расклад получился не совсем таким, о каком мечтал Слоним.

Соратник Адамовича по «Звену» Константин Мочульский и в 1929 г. писал: «Парижские молодые поэты не образуют “школы”, не провозглашают никаких течений и направлений; они идут вразброд, каждый по своей дороге»[27]. Но в том же 1929 г. более внимательный к настроениям молодых эмигрантских поэтов Адамович уже заметил определенные тенденции к объединениям в разные группировки: «Здешние молодые писатели — в особенности стихотворцы — не могут теперь пожаловаться на отсутствие к ним интереса. Период игнорирования их закончился. <...> И вот оказывается, что молодежь совсем не сплошь однородная»[28].

Новый этап наметился во второй половине двадцатых годов, когда молодая парижская поэзия стала самоопределяться. Поворотным стал 1928 год. В Париж перебрался Слоним, основав «Кочевье», вокруг Ходасевича сформировался «Перекресток». На 1928 год приходится и наиболее острая

полемика о литературной критике[29]. В следующем году Слоним уже с полным правом констатировал, что в молодой парижской литературе идет «борьба направлений»[30].

ОППОНЕНТЫ

Во всех статьях или разговорах о молодой эмигрантской поэзии имена Адамовича и Ходасевича всплывают одними из первых. Оно и неудивительно: два самых влиятельных критика русского зарубежья не только пристально следили за современной литературой, откликаясь почти на все, заслуживающее внимания, не только спорили друг с другом, но и в дела и проблемы литературной молодежи вникали куда больше других эмигрантских писателей. Молодежь же с самого начала воспринимала их как мэтров, несмотря на то, что разница в возрасте между учеником и мэтром зачастую оказывалась вовсе невелика.

Знаменитое противостояние двух критиков психологически объяснить не трудно. Здесь были причины и попросту житейские: оба вольно или невольно стремились к созданию собственных литературных школ, и даже преуспели в этом. Но были и более существенные, сугубо литературные причины: два главных критика русского литературного зарубежья, arbitr'a elegantiarum, по определению Г.П. Федотова[31], и оба сами поэты не из последних, несколько по-разному представляли себе, что такое истинная поэзия и каково ее место и значение в современном им мире, и каждый, разумеется, стремился привить собственное представление молодежи.

У обоих критиков общих взглядов было больше, чем разногласий, и очень часто их оценки совпадали, различаясь лишь в нюансах, правда, нюансах довольно существенных. Адамович чаще всего совпадал с Ходасевичем в оценках Цветаевой, футуристов, формалистской критики и по многим другим пунктам, но в вопросах принципиальных каждый твердо стоял на своем. Схожие установки обоих критиков, «неоклассицистские» тенденции, неприятие авангарда позволяли сторонним наблюдателям считать их чуть ли не единомышленниками (так их некоторое время и воспринимали, к примеру, харбинские литераторы).

Однако с точки зрения Адамовича Ходасевич зашел слишком далеко вправо в своем консерватизме.

Окончательно эмансипировавшись в эмиграции от гумилевского влияния, Адамович отказался и от настойчиво выдвигаемой Цехом поэтов идеи мастерства как главной ценности. Ему, бывшему члену Цеха, довелось в эмиграции выступать против этой идеи, ревностно защищаемой Ходасевичем и Набоковым, которые всегда относились к Цеху скептически, не приемля коллективизм в любой форме. Недостаточность "неоклассицизма", который в начале 1920-х был официальной идеологией Цеха поэтов, в первые годы эмиграции Адамовичем стала осознаваться все больше. В начале 1926 г. Адамович предрек: «Видимо, недавней вспышке нового "классицизма" суждено скоро померкнуть»[32]. Цех поэтов действительно вскоре пре-

кратил свою деятельность, но не затем, чтобы уступить место экспериментам. Позже Ю. Терапиано рассказывал В. Маркову в письме от 23 апреля 1956 г.: «Мы в свое время чувствовали, что нельзя, как символисты, утопать в "безднах и словах с большой буквы" или "что акмеизм — скуден, внешен и дает камень вместо хлеба". А отсюда и пошла "нота"»[33].

Ходасевич требовал учиться, учиться и еще раз учиться, постоянно напоминал молодым поэтам «о Пушкине и о грамотности, "верно, но неинтересно", как отозвался на его наставления Поплавский»[34], а Адамович больше заботился о духовном становлении молодежи, его скорее радовало то, что «у здешних литературных "детей" очень обострился интерес к "последним вопросам" и, наоборот, ослабел интерес к темам чисто литературным»[35]. Копирование внешних приемов, равнение на хорошие образцы казались Адамовичу слишком ученической задачей: «При таком условии, право, совершенно все равно, кому подражать — Пушкину, Пастернаку или Щепкиной-Куперник: копия остается копией»[36].

В начале 1927 г. Адамович высказал в печати свои сомнения относительно требований, предъявляемых Ходасевичем молодым эмигрантским поэтам: «Наиболее характерной чертой здешней поэтической молодежи является подражание В. Ходасевичу. И отсюда, от этого слепого подражания, все ее беды. Ходасевич — бесспорно, исключительный мастер, один из самых умелых и самых изысканных наших поэтов. Но именно поэтому невозможна "школа Ходасевича", т. е. группа молодых стихотворцев, перенимающих его внешние приемы. У Ходасевича может учиться и может многому научиться тот, кто после его уроков станет еще самостоятельнее. Но группа, десяток, два десятка "маленьких Ходасевичей" — люди обреченные. <...> Подражатели Ходасевича по его примеру избегают словесной шумихи. Они боятся эффектов, пристрастны к "серым тонам", к прозаизмам. Они не столько поют, сколько размышляют. Но *главное* у них отсутствует и *прозрачность стиля эту пустоту сразу выдает*. Получается нечто невыносимое — пародия, вздор. Ищешь внутренней логики в этих стихотворных размышлениях и наталкиваешься на отсутствие не только логики, но даже мысли. Ищешь "душу" в рассуждениях о себе и о своей душе — но ее нет. И притом "нагота ничем не прикрыта". Нет сознания, что словесная формальная нищета есть, по существу, роскошь, которую лишь внутренно-богатый человек может себе позволить. Конечно, "пред лицом вечности" безразлично, кому прирожденные подражатели будут подражать. Поэтами они все равно не станут»[37].

Это не было началом полемики, оба критика сталкивались и раньше, но по частным поводам, теперь же оппоненты определились в своих пристрастиях окончательно. Адамович усомнился, что вся современная поэзия исчерпывается «пушкинскими горизонтами, которых хватает Ахматовой и которыми с удовлетворением ограничил себя Ходасевич» и выразил мнение, что «пушкинская линия не есть линия наибольшего сопротивления»[38]. В ответ Ходасевич разразился статьей «Бесы»[39], ограждая святыню от нападок. Адамович остался при своем мнении и в следующей статье противопоставил пушкинской линии в поэзии лермонтовскую, как более соот-

ветствующую эмигрантской ситуации[40]. Далее оппоненты лишь ждали повода, чтоб вновь скрестить шпаги. Таких поводов эмигрантская литература подбрасывала им достаточно.

Многолетняя полемика между Адамовичем и Ходасевичем русскими эмигрантами воспринималась как одно из центральных событий литературной жизни. Она так или иначе затронула практически все темы, обсуждаемые литераторами эмиграции, оба критика высказывались обо всех интересных литературных явлениях, были зачинателями или принимали участие в большинстве литературных споров эмиграции. Об этой полемике существует уже изрядная литература[41]. Юрий Терапиано утверждал, что «стоило Георгию Адамовичу похвалить кого-нибудь в своем критическом фельетоне в “Последних новостях”, как в “Возрождении” тот же автор получал обратное»[42]. Это, конечно, преувеличение. У обоих критиков общих взглядов было больше, чем разногласий, и очень часто их оценки совпадали, но в вопросах принципиальных каждый твердо стоял на своем.

Слегка огрубляя, можно представить суть спора так. Ходасевич считал главной задачей эмиграции сохранение русского языка и культуры. Для этого молодым эмигрантским поэтам нужно учиться мастерству — у классиков, лучше всего, у Пушкина. Адамович считал, что громкая, уверенная в себе поэзия эмиграции «не по плечу», что копировать образцы, даже самые высокие, бессмысленно, и призывал пожертвовать классической ясностью и говорить своим голосом, заверяя, что искренний «человеческий документ» ценнее отточенного, но духовно мертвого стиха. Ходасевич, в свою очередь, пытался оградить молодежь от Монпарнаса, сгубившего не одно поколение богемы, и сомневался, что «человеческий документ» может стать поэзией без овладения мастерством. Оба признавали кризис: в мире, в душах людей, в литературе. Но Ходасевич пытался противостоять кризису невозмутимой, классически ясной позицией, а Адамович хотел отразить кризис в предельно правдивой поэзии, без всякой риторики и поэтических пышностей.

На четвертом году эмиграции Адамович сформулировал один из законов литературного созревания так: «Понимание необходимости для литературы быть лично-одухотворенной дается как намек, как проблеск человеку в начале его “пути”, затем, при развитии в человеке ума и вкуса, исчезает и только много позже, к концу, к “закату” целиком и во всей полноте возвращается <...> в конце концов неизбежно приходит сознание, что все суета сует, все напрасно, тщетно и просто-напросто глупо, если ко второму не прибавить чего-то из первого и не утвердить за этим первым вечного и неоспоримого главенства»[43].

Сложившаяся в 1928 г. литературная группа «Перекресток» ориентировалась на творческие позиции Ходасевича, стремясь «к продолжению классической традиции русского стиха»[44]. В группу входили парижане Д. Кнут, Ю. Мандельштам, В. Смоленский, Г. Раевский, Ю. Терапиано, П. Бобринский и белградцы И. Голенищев-Кутузов, А. Дураков, Е. Таубер, К. Халафов. Члены группы выпустили в Париже два одноименных коллективных сборника стихов (оба в 1930 году).

Призывая к решительной борьбе с «трупным ядом футуризма», Ходасевич приветствовал появление сборников «Перекрестка», воплощающих для него здоровое начало в молодой поэзии, хотя признавал, что «участники “Перекрестка” — ученики, а не сложившиеся поэты. Произведений ценности абсолютной в сборнике нет»[45]. Тем не менее, сборники «Перекрестка» внушали ему надежду, «что перед нами хотя бы зародыш движения, а не просто печатание под одной обложкой», начинающие поэты, разделяющие его устремления, «в качестве цельной группы <...> могут положить начало важному и благому движению»[46].

Адамович к сборникам «Перекрестка» отнесся гораздо прохладнее: «Читая наиболее содержательные стихотворения в “Сборнике союза” или в “Перекрестке”, прежде всего и острее всего чувствуешь условность извне навязанной формы, неорганичность ее, влекущую за собою фальшь в словах или в тоне»[47].

Поэзия «парижской ноты» вызывала у Ходасевича упреки в неряшливости, неотделанности. «Человечность» в стихах в ущерб мастерству он считал заблуждением, а саму «ноту» — течением не столько литературным, сколько эмоциональным[48]. Адамовича он упрекал в излишней снисходительности к Пастернаку[49], а его сторонников — в том, что они стремятся поспевать за современной поэтической модой.

Адамович, в свою очередь, высказывал свои претензии к идеологии «Перекрестка», не удовлетворясь откровенным ученичеством: «Участники “Перекрестка” стремятся к строгой форме, это их принцип: они блюдут традиции, хранят чистоту стиля и размера, “продолжают Пушкина”, в усердии своем доходя даже до того, что вместо “этот” жеманно говорят ”сей”. Но пушкинские ли у них души? Не верится. У Пушкина они взяли оболочку, которая у того была покровом живого организма, “кожей”, а на них повисла чехлом»[50].

В 1937 г. «Перекресток» перестал существовать, как выразился Терапиано, «по “человеческим”, а не по идеологическим причинам»[51]. Ходасевич согласился, что «привить классическую розу» к эмигрантскому дичку ему не удалось[52] и нехотя признал свое поражение: «Когда-то, в самом начале наших споров, Адамович писал, что авторы, на которых я “нападаю”, вряд ли способны сами создать что-либо настоящее, что удел их — оставить лишь материал, из которого даровитый писатель будущего сумеет со временем что-то сделать. Тогда эти слова показались мне слишком безнадежными, слишком даже суровыми. Теперь все чаще мне думается, что Адамович был прав и нам не из-за чего было ломать копья»[53].

Едва завершился период, начиная уже с 1942 г., стали подводить итоги полемики.

Г. Федотов был убежден, что «вся воспитательная работа Ходасевича, все его усилия обучить молодежь классическому мастерству и привить ей свой дух уверенного в своей самодостаточности пушкинского художества не приводили ни к чему. Молодежь шла за Адамовичем, зачарованная им»[54]. К такому же выводу пришел и Ю. Иваск: «Адамович, предписавший пиано-пианиссимо парижской поэзии и способствовавший созданию “шко-

лы", творчески победил своих противников — Ходасевича и Бема»[55]. Разделял это мнение и В. Яновский[56], и многие другие свидетели событий.

Критик Владимир Вейдле, друг Ходасевича, в своих воспоминаниях писал: «Литературную жизнь Русского Зарубежья в лучшие ее, парижские времена со второй четверти двадцатых до конца тридцатых годов, будущий ее историк, если захочет, сможет изобразить, не принимая во внимание тогдашних критических отзывов о ней — даже и Ходасевича, на худой конец, — но не считаясь со статьями Адамовича (сперва в еженедельнике "Звено", потом в "Последних новостях") он изобразить ее не сможет. Адамович был в те годы шире всех читаемым и самым влиятельным критиком эмиграции <...> влияние его на литераторов или близких к литературе людей его возраста или помоложе — совсем юных почти не существовало уже и тогда — было очень велико, тем более, что многие из них не только читали его, но и слушали на многочисленных в то время литературных вечерах и заседая с ним до поздней ночи в монпарнасских кофейнях. Это были, главным образом, стихотворцы. Над ними он властвовал — очень умело, для них даже и незаметно, ничего никогда не проповедуя, а только заражая их своими взглядами, высказываемыми без всяких колебаний, но походя и как бы невзначай.

Так называемая "Парижская нота", в поэзии — не что иное, как его влияние, сказывавшееся и у тех, кто в стихах подражал не ему, а Ходасевичу, или ни тому, ни другому. Таких было, впрочем, немного, а те, тоже немногие, которые определенно к стихам Ходасевича тяготели, льнули все-таки не к нему»[57].

Юрий Иваск 27 марта 1971 г. о том же писал Глебу Струве: «Настоящее влияние Адамович имел в 30-х гг. Конечно, Вы можете быть на стороне Ходасевича, но у него учился, к нему ходил только Смоленский. Парижская нота — не была школой, а климатом, аурой, это я знал и в Ревеле по журналам, письмам, и в этом удостоверился в Париже, в 30-м году... Отец А. Шмеман сказал мне, как лицеистом ждал четв<ергового> номера "Последних новостей", чтобы прочесть статью Адамовича. А я в 30-х гг. на мои гроши выписывал эти четверг<овые> выпуски и "набрасывался" на фельетон Г<еоргия> В<икторовича>, который потом обсуждался в наших литературных кружках. Это "литературные факты". Так было и в Риге»[58]. Иваск преувеличивает лишь то, что к Ходасевичу «ходил только Смоленский». Ходили и другие. Разница в том, что приверженцы адамовичевской «парижской ноты», несмотря на все уважение к Ходасевичу, как поэту и человеку, ориентировались только на своего мэтра и, через него, на его учителей, в первую очередь, усиленно пропагандируемого Адамовичем в эмиграции Иннокентия Анненского. В то время как поэты ходасевичевского «Перекрестка», учась мастерству у своего мэтра, все, или почти все, то и дело оглядывались на оппонента, прислушивались к нему и, в конечном итоге, многому у него научились и немало позаимствовали.

Еще одним серьезным оппонентом был **Альфред Людвигович Бем** (1886–1945?), руководитель литературного объединения «Скит поэтов»

(с 1928 года просто «Скит»; Прага, 1922–1940), в которое в разные периоды его существования входили Н. Болесцис-Дзевановский, Л. Гомолицкий, С. Рафальский, А. Туринцев, М. Мыслинская, М. Скачков, Д. Кобяков, Б. Семенов, С. Долинский, А. Воеводин, А. Вурм, Е. Рейтлингер, Е. Глушкова, Р. Спинадель, Х. Ирманцева, Т. Ратгауз, А. Фотинский, А. Эйснер, А. Головина, Э. Чегринцева, В. Лебедев, Е. Гессен, В. Мансветов, Н. Дрейер, Д. Михайлова (псевд.: И. Михайловская), В. Морковин, Н. Мякотина, К. Набоков, М. Толстая, Т. Тукалевская, И. Бем, а также прозаики М. Иванников, В. Федоров, И. Фриш фон Тидеман, Н. Терлецкий и критики Н. Андреев, Г. Хохлов[59].

«Скит поэтов» возник гораздо раньше «Кочевья» и «Перекрестка», однако коллективные сборники начал выпускать позже всех. А.Л. Бем видел в нем «вольное объединение с общностью поэтического восприятия, но никак не поэтическую школу»[60]. Однако Л. Гомолицкий, например, склонен был рассматривать его именно как школу с определенным литературным методом[61]. А. Бем немало усилий приложил для противопоставления поэзии своих питомцев творчеству «парижан», всячески подчеркивая разницу «двух направлений современной поэзии»[62]. Его дочь Ирина Бем, сама участница объединения, также определяла направление «Скита» через отталкивание от «предельной простоты» «парижской школы»[63].

В 1931 г. «А. Бем принял руководство литературно-критической рубрикой после трагической смерти Ю. Айхенвальда»[64]. С этого времени и до начала второй мировой войне в газете «Руль» (Берлин, 1931), затем в «Молве» (Варшава, 1932–1934) и «Мече» (Варшава, 1934–1939) регулярно появляются критические статьи Бема под общей рубрикой «Письма о литературе». Добрая треть, если не половина «Писем о литературе» — явная или скрытая полемика с Адамовичем и умонастроениями «парижской ноты».

Бем всячески приветствовал одновременно любое новаторство и «архаизацию формы», «возврат назад, к XVIII веку», которые находил в стихах М. Цветаевой, Н. Гронского, Л. Гомолицкого, сетуя, что в главном своем русле «эмигрантская поэзия очень робка в своих исканиях»[65]. Ему был больше по нраву первый, авангардный период эмигрантской поэзии, который он называл «героическим», противопоставляя его следующему, «парижскому»[66]. Продолжение этого первого периода он видел в стихах своих воспитанников Вяч. Лебедева, Э. Чегринцевой, Л. Гомолицкого.

В одном из первых же «Писем о литературе» Бем высказал недовольство деятельностью Ходасевича и Адамовича и сетовал, что «критика оказалась не в руках критиков, а в руках писателей, чаще всего — поэтов <...> Необходимо лишить ежедневную газету ее монопольного права на суд над русской эмигрантской литературой»[67]. Защищал Маяковского от Ходасевича[68], эмигрантского читателя от Георгия Иванова[69], а Гумилева одновременно от Ходасевича и Адамовича: «Вопреки их воспоминаниям образ Гумилева и воздействие его поэзии на молодое поколение будут еще усиливаться»[70].

«Комментарии» Адамовича, «Аполлон Безобразов» Поплавского и все вообще направление «Чисел» вызывали у Бема крайнее раздражение и «фи-

зиологическое отталкивание»[71]. Роман М. Агеева он счел «клиническим случаем»[72], а стихи Георгия Иванова «духовным босячеством»[73] и постоянно предостерегал: «Если молодая эмигрантская литература действительно хочет пойти по тому пути, который ей внушают критики из “Чисел”, то она рискует очутиться и вне жизни, и вне искусства»[74].

Бем с негодованием высказывался о «парижском» умонастроении молодежи и недоумевал, «почему наиболее литературно-одаренная часть наших писателей подпадает именно этому “упадочному” настроению, а более здоровая и деятельная оказывается неспособной найти художественное оформление своим настроениям»[75].

С середины тридцатых годов он неоднократно писал о том, «что “общепарижский поэтический стиль” себя изжил, что выработался штамп, который грозит окончательно обезличить эмигрантскую поэзию»[76] и надеялся, «что не на этом пути эмигрантская литература найдет свое оправдание»[77].

«При чтении современных эмигрантских стихов моему непосредственному восприятию поэзии постоянно мешает присутствие авторской личности <...> Поэзия хочет быть исповедью, и в этом ее основной грех»[78]. В этом суждении Бема ярче всего выявилась разница во взглядах на поэзию между «парижским» и «пражским» направлением. Парижане стремились именно к исповеди, и стихи, в которых отсутствовала бы личность автора, хорошими признать не могли.

Бем и сам всячески стремился подчеркнуть эту разницу: «Пражская группа “Скита” обладает своим поэтическим лицом, в чем-то весьма существенном отличным от поэзии “парижской” <...> Если Париж продолжал линию, оборванную революцией, непосредственно примыкая к школе символистов, почти не отразив в себе русского футуризма и его своеобразного преломления в поэзии Б. Пастернака и М. Цветаевой, то Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С. Есенина, и через В. Маяковского, и через Б. Пастернака. Это не подражание, а естественный путь развития русской поэзии. Думается именно здесь лежит одно из основных различий между “пражской” и “парижской” школами»[79].

Л. Гомолицкий выразился короче: «Идеал пражанина — мастерство. Слово для него если не самоцель, то во всяком случае определенная ценность. Его можно назвать коллекционером слов, изобретателем самых эксцентрических словосочетаний. Идеал же парижанина был бы достигнут, если бы в поэзии можно было вообще обходиться без слов»[80].

Неустанно, хотя и безрезультатно, воюя с «парижской нотой», Бем считал, что «всякое выступление, идущее вразрез с господствующим течением, заслуживает внимания и поощрения»[81]. Часто именно этим объяснялись многие его оценки и пристрастия. Порой он готов был хвалить даже то, что на самом деле ему не очень нравилось, лишь бы это отличалось от главенствующего «парижского» направления.

16 сентября 1935 г. А. Штейгер сообщал З. Шаховской: «Я выписал “Меч” и наслаждаюсь его “литературной” страницей — в особенности

статьями Бема — raison d'être которого ненависть к Адамовичу исключительно какая-то темпераментная. И от статьи к статье она только возрастает: Адамович дал слово Бему никогда не отвечать. Бем очень провинциален и плосок»[82]. Полемический запал Бема и впрямь пропал втуне, ответных реплик Адамовича ни в «Последних новостях», ни в «Числах» не появлялось[83]. Впрочем, Бема это не останавливало. Он продолжал пользоваться любым предлогом, чтобы вновь и вновь высказывать те же доводы: «Мне не раз приходилось выступать против так называемого "парижского" направления эмигрантской поэзии. <...> Я остаюсь при убеждении, что путь этот глубоко ошибочен, что ведет он неизбежно к тупику, и чем упорнее будут его держаться, тем труднее сторонникам этого направления, при всей их индивидуальной одаренности, найти выход из тупика. <...> Возможности поэзии этого рода уже исчерпаны. <...> Выработав литературную манеру, поэзия интимности и простоты неизбежно убивает самое себя»[84].

Влияние «ноты», однако, распространялось все шире и захватывало не только Париж, проявляясь в стихах и статьях. Возражая на одну из таких статей[85], Бем писал «Поэзию призывают к повороту "от экспериментаризма к интимности", от нее требуют, чтобы она выработала "новую форму, обеспечивающую ей максимальную насыщенность содержания при максимальном лаконизме формы". "Лаконизм формы", который почему-то должен обеспечить "максимальное содержание", понимается обычно как простота, отказ от поэтической усложненности. <...> С легкой руки Г. Иванова такой поворот в эмигрантской поэзии, особенно у парижских поэтов, в последнее время действительно заметен. Но "простота" ли это? <...> Простота, на мой взгляд, только там, где нет "формосодержания", а есть — или форма, или содержание. Очень "прост" в своей поэзии А. Штейгер. Но прост не "простотой", а тем, что за этой простотой ничего нет. Это голая форма простоты и пустоты. Подкупающе "просто" звучат стихи Л. Червинской, но в них больше человеческого, чем поэтического. Но так же "прост" и Ю. Иваск в своем "Понте"»[86].

В 1933 г. участники «Скита» выпустили свой первый коллективный сборник, который сами позже «считали неудачным»[87]. Эмигрантские критики отозвались о нем без восторга. Адамович в рецензии писал: «Пражский сборник "Скит" до крайности неровен. Он в меньшей степени представляет какое-то литературное объединение, чем берлинский "Невод". У сборника нет "лица". Каждый из участников его идет своей дорогой, не мешая соседям, но и довольно слабо поддерживая их»[88].

Вышедший ровно через год второй сборник «Скита» он оценил не выше: «В Париже поэты настроены, пожалуй, консервативнее, — если только считать консерватизмом неприязнь к футуристической манере стихосложения. В Париже меньше внешних эффектов, больше выдержки. Прага романтичнее, порывистее... Это было бы хорошо, если бы пражские "скитники" отличались большей разборчивостью в выборе поэтических средств. На них сильно влияет Пастернак. Но большей частью они берут от Пастернака лишь оболочку его стиля, и этим ограничиваются»[89].

В 1934 г. «Современные записки» (№ 56), как когда-то «Воля России», опубликовали большие подборки молодых поэтов, предоставив выбор стихотворений объединениям. Бем радостно воспринял этот шаг, не преминув в очередной раз свести счеты с «парижанами»: «Намечается сдвиг, поиски чего-то нового. Действительно, на стихотворном отделе журнала до сих пор лежала печать какого-то однообразия, бесконечной повторяемости, почти безнадежного поэтического штампа и твердо усвоенной манеры. Это создавало впечатление однотонности, беспросветной унылости и эпигонства. Тон в этом хоре задает Георгий Иванов. <...> Различие двух школ особенно ярко видно на сопоставлении стихов "парижских" поэтов и поэтов "пражских" <...> Поэты "Перекрестка", пожалуй, несколько разнятся от группы "Объединения" — они шире и с большим поэтическим диапазоном, но — основной тон все же заключает в себе много общего. Берлин и Таллин тянутся за Парижем»[90].

Идеология «парижской ноты», как ни боролся с ней А. Бем, чем дальше, тем больше оказывала свое воздействие на молодых участников «Скита». Критики отметили это после выхода третьего сборника: «В Праге, где в течение многих лет "Скит поэтов", руководимый г. Бемом, отстаивал, главным образом, примат формы над содержанием (идея ошибочная по существу, так как никакой "новой формы" à la Пастернак не существует), — в последнее время заметен сдвиг, — если судить по последнему сборнику "Скита", по отдельным именам»[91]. По мнению современного исследователя, «третью книжку "Скита" отделяет от предыдущей не столько временная дистанция, сколько произошедший перелом в духовных настроениях пражского объединения <...> зазвучало разноголосие, не свойственное первым сборникам»[92].

Побывав в этот период в Праге, Штейгер писал Зинаиде Шаховской 5 июля 1935 г.: «Многое после Парижа странно — иной тон и стиль чуть все-таки московский, но все-таки почти можно было найти общий язык и общую даже тему (кроме Бема, — но Бем и Скит, как мне показалось, font... deux <не одно и то же — *фр.*>). Бем тупица, начетчик, трогательный обскурант»[93].

Четвертый сборник «Скита» вышел без упоминания имени Бема. Парижские поветрия в нем проявились еще сильнее, о чем не замедлил во всеуслышанье заявить внимательно следивший за пражанами Л. Гомолицкий: «Произошло худшее: "Скит" не капитулировал в целом, он раскололся на капитулировавших и оставшихся на прежнем пути. Тут прошла глубокая трещина, и часть прежней плавучей льдины, на которой спаслись скитники среди сурового океана современности, отделившись, быстро относит на запад — к Парижу. Парижские веяния, захватившие Прагу, очевидны»[94].

Это был вынужден признать и Бем. 20 июля 1937 г. он писал Э.К. Чегринцевой: «Получили ли вы последний № "Меча" со статьей Гомолицкого о "Ските"? Он "Скит" хоронит и, как я и ожидал, считает, что IV сборник свидетельствует о полной капитуляции перед Парижем. По существу он

прав, и так сборник будет всюду воспринят. Я уже этим переболел и смотрю на все со стороны»[95].

Впрочем, желание соответствовать парижским требованиям не помогло участникам «Скита» добиться признания в столице эмиграции. Адамович, всегда призывавший поэтов быть самими собой, не оценил попытки пражан измениться внешне: «Сборник пражского “Скита” — серее и скучнее, чем обычно. Уровень, разумеется, соблюден, — за исключением стихотворения В. Мансветова, совсем детского. Но у составителей этой тоненькой книжки будто только об уровне и была забота, — вроде как у поручика Берга из “Войны и мира”»[96].

Иногда пишут о том, что Бем и Ходасевич имели близкие воззрения на литературный процесс[97]. Вряд ли взгляды столь разных критиков действительно во многом совпадали, скорее попытки временного альянса объяснялись тактическими соображениями борьбы с общим врагом. В середине 1930-х Бем попытался заключить пакт с Ходасевичем и заручиться его поддержкой, и между двумя критиками на некоторое время завязалась переписка. Однако ни поощрение Бемом новаторских устремлений, ни реальная поэтическая практика пестуемых Бемом участников «Скита» Ходасевичу не могли прийтись по вкусу. Подражание Пастернаку Ходасевич никак не мог одобрить, поскольку и самого Пастернака ставил очень невысоко, а футуристические влияния считал крайне пагубными.

Насколько объясняются тактическими соображениями те или иные оценки Ходасевича молодых поэтов, с полной уверенностью можно утверждать далеко не всегда. Равно и о том, насколько на самом деле нравились Ходасевичу стихи, о которых он с одобрением писал в своих обзорах, противопоставляя их «парижской ноте», судить нужно с большой осторожностью (в полной мере сказанное относится и к Адамовичу). Проследить все эти тонкости и нюансы можно разве только в книге или в примечаниях к полным собраниям сочинений обоих критиков.

Литературное объединение «Кочевье» (1928–1938), которым руководил **Марк Львович Слоним (1894–1976)**, устраивало вечера, посвященные как эмигрантским, так и советским писателям, а также доклады, диспуты, «вечера устных рецензий» и коллективных читок. Четверговые вечера «Кочевья» в Таверне Дюмениль на Монпарнасе наиболее активно посещали Г. Газданов, А. Гингер, Г. Евангулов, В. Андреев, Б. Божнев, Б. Поплавский, А. Присманова, Н. Городецкая, Б. Сосинский, С. Шаршун, С. Луцкий, А. Берлин, М. Струве, В. Познер, В. Варшавский, В. Фохт, И. Болдырев, Г. Раевский, Б. Закович, А. Эйснер[98].

По словам современника, «никакой определенной идеологии “Кочевье” не выдвигало, поэтому на его вечерах выступали многие»[99], тем не менее руководитель и некоторые из участников «Кочевья» находились в оппозиции к «Перекрестку» и «парижской ноте», «ориентируясь на Цветаеву, Пастернака и молодую советскую прозу, в первую очередь на “Серапионо-

вых братьев", Бабеля и Леонова»[100]. Во всяком случае, Слоним прямо писал, что «Кочевье» «ставило себе целью стать в известной мере духовным центром "молодых"»[101].

Глеб Струве считал, что статьям Слонима было присуще «неуловимо окрашивавшее всю публицистику "Воли России" предпочтение советского эмигрантскому»[102]. Это же предпочтение, напрямую не высказываемое, было ощутимо и в деятельности «Кочевья». Слоним был убежден: «эмигрантской литературы как целого, живущего собственной жизнью, органически растущего и развивающегося, творящего свой стиль, создающего свои школы и направления, отличающегося формальным и идейным своеобразием, — такой литературы у нас нет»[103]. Слоним неоднократно высказывал эту точку зрения на протяжении всех двадцатых и тридцатых годов, хотя, как справедливо заметил исследователь его жизни и творчества Олег Малевич, «как раз на 1925—1938 годы приходится расцвет зарубежной русской литературы»[104].

Однако и представить всю эмигрантскую поэзию однородной массой Слоним не хотел. Приветствуя всяческое новаторство, он отделил зерна от плевел, руководствуясь этим принципом: «Трудно было бы произвести деление в среде литературной молодежи по принципу художественных школ, но все же легко заметить, что и поэты и прозаики располагаются в двух основных группах: одна из них в большей или меньшей степени примыкает к традиции старшего поколения эмигрантской литературы, другая находится под сильным влиянием писателей, выдвинувшихся за годы войны и революции»[105]. Именно такое деление, по мнению Слонима, «объясняет ту борьбу направлений, которая усиливается в среде самой молодежи и даже определяет некоторые противоречия внутри нее: если прежде в ней существовала известная возрастная солидарность, то теперь все явственнее выступает на сцену общность или разность художественных устремлений и симпатий. Происходит известная дифференциация, которой предстоит в ближайшем будущем стать еще более резкой»[106].

«Парижскую ноту» Слоним окрестил «франко-петербургской меланхолией» и в самом начале тридцатых годов не без торжества провозгласил конец эмигрантской литературы[107].

Адамович к Слониму всерьез не относился и открытой полемики с ним не вел, разделяя понравившееся ему шуточное определение: «Святополк-Мирский для бедных». В своем нежелании вступать в полемику Адамович признавался в письме к З.Н. Гиппиус 21—22 июля 1927 г.: «Не спорить же со Слонимом»[108], а в письме к М.Л. Кантору от начала августа 1927 г. выражал удовлетворение тем, что появился «Новый дом»: «Это приятно, что они выходят, — будет с кем "полемизировать", а то со Слонимом, право, тошно»[109].

Наибольшей популярностью «четверги» «Кочевья» пользовались в первые пять лет, затем, к середине тридцатых годов, активность «Кочевья» снижается. По выражению В. Яновского, «когда "гайки" были окончательно завинчены первой пятилеткой, говорить больше не о чем стало (в смысле искусства). Мы это сразу поняли; все, за исключением Слонима, чело-

века самонадеянного и самоуверенного. И "Кочевье", захирев, протянуло ноги»[110].

Помимо Ходасевича, Бема и Слонима, у «парижской ноты» было немало и других оппонентов, особенно среди литераторов, воспринявших столичные претензии Парижа исключительно как попытку самоутверждения за счет «провинции». Однако их высказывания о «ноте» чаще всего напоминали традиционные претензии начинающих литераторов к получившим уже некоторую известность собратьям.

К примеру, критик из Вильно Дорофей Бохан в статье об антологии «Якорь» обрушился одновременно и на «парижан» и на «пражан» примерно с теми же упреками, с которыми Бем обрушивался на Адамовича, с обвинениями в замалчивании «Л. Сеницкой, И. Кулиша, А. Кондратьева, П. Каценельсона, И. Петрова, Т. Соколовой»: «Составлена, так сказать, "неписанная иерархия", как бывают неписанные конституции, — согласно каковой иерархии поэты — Иванов, Петров и Сидоров, живущие в Париже, считаются талантливее, чем живущие в Праге и Берлине; еще слабее — белградские, харбинские, варшавские поэты, а уж совсем никчемные какие-нибудь там глубоко провинциальные авторы»[111].

В первые годы эмиграции периодика молодых поэтов не баловала, авторские сборники выходили едва ли не чаще, чем подборки стихов в журналах. Марк Слоним почти не преувеличивал, утверждая: «Когда "Воля России" раскрыла свои страницы начинающим авторам, она была единственным в эмиграции толстым журналом, осмелившимся на такой еретический шаг»[112]. Действительно, вплоть до конца 1920-х, кроме «Воли России» и «Звена», писатели младшего поколения имели возможность опубликоваться разве что в ими же самими созданных молодежных литературных журналах: «Годы», «Своими путями», «Благонамеренный», «Новый дом», «Новый корабль», большинство из которых прекращали существование на втором-третьем номере.

А «Воля России» во второй половине 1920-х несколько раз публиковала большие коллективные подборки стихов — участников «Скита поэтов» (1925. № 11. С. 51–58), «Парижские поэты» (1926. № 3, 6/7), «Пражские поэты» (1928. № 1. С. 21–39).

С 1929 г. стихи молодых все чаще появляются и в «Современных записках». Журнальных публикаций, однако, им явно мало, потенциал накоплен, окончательно назревает необходимость вынести его на суд публики, и почти одновременно появляются тетрадки «Перекрестка» и «Союза молодых поэтов и писателей», а также «Числа», цитадель «парижской ноты» (хотя представителей других направлений и даже иногда старших писателей там тоже печатают). В 1933 г. к ним добавляются и тетрадки «Скита».

Каждое из этих изданий давало критикам лишний повод отстаивать свою точку зрения.

Издательское процветание продолжалось недолго, мировой экономический кризис подкосил все начинания на корню, и к 1934 г. с прекращением «Чисел» и «Встреч» в Париже больше не выходили ни молодежные

журналы, ни коллективные сборники. Однако в каком-то смысле задачу свою они выполнили, к тому времени литераторы младшего поколения окончательно перестали считаться «молодыми», печатаясь на равных правах с маститыми в «Современных записках», «Последних новостях» и «Возрождении». Прага продержалась чуть дольше. Третий и четвертый сборники «Скита» вышли в 1935 и 1937 гг., однако и здесь четвертый сборник оказался последним.

В очередной раз с особой силой споры вспыхнули после выхода в свет антологии эмигрантской поэзии «Якорь», составленной Г.В. Адамовичем и М.Л. Кантором. Больше всех горячился А. Бем: «Значение “Якоря”, может быть, и состоит в том, чтобы убедительно показать, что “общепарижский поэтический стиль” себя изжил, что выработался штамп, который грозит окончательно обезличить эмигрантскую поэзию. <...> Неужели не найдется среди молодого поколения, несомненно поэтически одаренного, сила, чтобы свернуть на иной путь, чтобы выйти из тупика на большую дорогу? Я уже не раз указывал на то, что “парижским направлением” не исчерпывается поэзия в эмиграции, что существуют и иные течения, которые все чаще и чаще о себе заявляют. В последнее время особенно множатся показатели того, что эмигрантская поэзия стряхивает с себя парижские настроения, преодолевает установившиеся в узком кругу штампы и ищет новых путей»[113].

Вторя Бему, Гомолицкий заявил, что поэты Монпарнаса «со стороны похожи, как похожи для европейца все китайцы или негры» и противопоставил «мастерству» парижан «косноязычие от избытка сердца»[114].

Целый ряд отзывов молодых литераторов на «Якорь» свидетельствовал о том, что противостояние разных направлений эмигрантской поэзии к середине тридцатых годов так или иначе осознавалось уже всеми участниками процесса[115].

Альманахи «Круг», выходившие перед войной, еще раз дали критикам повод высказаться на те же темы. Бема они огорчили: «Все на своих местах: А. Штейгер со скобочками, Л. Червинская, которой “ничего не нужно” и которой “все кажется”, Ю. Терапиано с посвящением Л. Червинской, Ю. Мандельштам с “дрожью предчувствия”, П. Ставров с модным рефреном “может быть”. И досадно, что А. Ладинский, Д. Кнут (который тоже прельстился на скобочки!), В. Мамченко, С. Прегель не хотят понять, что надо раз навсегда определить свой поэтический путь»[116]. Ходасевича тоже не порадовали: «Как это ни грустно, “документализм” становится на Монпарнассе господствующим течением. <...> Интимизм, опасный сосед “документализма”, уже и в поэзии завоевывает выгодные позиции: им заметно увлечены такие несомненно одаренные поэты, как Л. Червинская, А. Штейгер»[117]. Адамовичу же больше всего понравилось то, что «в “Круге” есть та “атмосфера”, которая наводит на общие мысли о творчестве и об участи его в наше время, есть в нем “уровень”, свидетельствующий о существовании литературы, а не только отдельных, более или менее одаренных писателей»[118].

Сам Адамович вовсе не считал, что на свете не должно быть никакой другой поэзии, кроме дорогой его сердцу «парижской ноты», как это иногда хотят представить исследователи, напротив, по мере возможности старался быть объективным по отношению к поэтам из оппозиционных объединений. К примеру, когда в «Воле России» (1928. № 2) появилась коллективная подборка стихов складывающейся в конце 1920-х (но в результате так и не сложившейся) еще одной парижской группировки, объединявшейся вокруг Бориса Божнева и издававшегося им альманаха «Стихотворение»[119], Адамович отозвался об их творчестве с одобрением, хотя вовсе не разделял их устремлений: «В январском номере “Воли России” были представлены пражские поэты — довольно безличные, за одним или двумя исключениями. В февральской книжке журнала напечатаны стихи Вадима Андреева, Б. Божнева, А. Гингера и Б. Поплавского. Эти стихотворцы принадлежат к отдельной, особняком держащейся группе парижских поэтов, которая на днях выпустила свой тоненький альманах “Стихотворение”. <...> Признаюсь, некоторые из них мне чужды и для меня лично неприемлемы. Но, насколько это возможно, я постараюсь “забыть себя”. <...> В общем — хорошие стихи и обещающие»[120]. Еще более отчетливо высказался Адамович о стихотворении Поплавского в «Современных записках»: «Я очень далек от желания утверждать, что именно так следует писать стихи. Наоборот, я убежден, что стихи лучше писать совсем иначе. Но победителей не судят и с ними не спорят»[121].

Отстаивать свои мнения Адамович предпочитал при разборе стихов, в которых победы не получилось: «Два стихотворения Сирина — милы, но незначительны. Это бы не беда, конечно. Хуже то, что они отмечены тем распространенным сейчас формальным “классицизмом”, который все дело сводит к высшей стройности. Так, будто бы, писал Пушкин. Назад к Пушкину! Между тем, подлинное учение у подлинно великого поэта может быть только развитием. Идя назад, придешь не к Пушкину, а к адмиралу Шишкову и его друзьям. Пушкин требует не возвращения к себе, а движения вперед»[122].

После второй мировой войны Юрий Иваск с тоской вспоминал о высочайшем уровне довоенных полемик: «Миновали времена больших дискуссий “по существу дела”, как это было в тридцатых годах, когда полемизировали Адамович и Ходасевич в Париже и А.Л. Бем <...> когда-нибудь литературоведы “наклеют” на эти годы ярлычок с краткой надписью: “расцвет”!»[123]

УЗКИЙ КРУГ, АДЕПТЫ И ПОКЛОННИКИ

Вряд ли кто-нибудь, рассматривая литературу конкретного периода, сможет с исчерпывающей точностью очертить границы школ, течений и направлений, безоговорочно доказав, где кончается символизм и начинается акмеизм и т. п. (о более мелких объединениях с еще менее продуманными и разработанными программами и говорить не приходится; чаще

всего, кроме самоназвания и литературного быта, участников таких групп вовсе ничего не объединяет). Не случайно истории литературы и стремящиеся к полноте обзоры часто заканчиваются большим разделом «поэты вне школ» (куда порой приходится относить добрую половину литераторов). Однако это не значит, что все самоопределения и устоявшиеся термины не имеют никакого смысла, а были лишь отдельные поэты, которых надо рассматривать автономно. Определенные принципы существовали, равно как и тенденции, тяготения, устремления к ним тех или иных поэтов.

Большинство литературных течений, движений, школ состоит из безоговорочного ядра и разнородных периферийных явлений, которые вписываются в общую картину с большими натяжками. Чем дальше от центра, тем влияние менее четкое и определенное, тем больше сторонних воздействий и больше сомнений у исследователей, можно ли отнести этого конкретного поэта к какому-то течению или школе. Наиболее серьезные исследования (см., например, работы по акмеизму Р.Д. Тименчика или О.А. Лекманова[124]) наглядно иллюстрируют всю сложность проблемы.

То же самое приходится делать и рассматривая все поле литературы русского зарубежья.

В строгом смысле слова к «парижской ноте» можно отнести, кроме самого Адамовича, поэтов А. Штейгера и Л. Червинскую. Но реальное воздействие «ноты Адамовича» было гораздо шире, следы ее влияния можно найти у многих других молодых поэтов эмиграции, в том числе и принадлежавших к оппозиционным лагерям. Расширяя круг, можно найти отсвет «парижской ноты» на стихах сверстников и соратников Адамовича Г. Иванова, Н. Оцупа, а также Д. Кнута, В. Смоленского, Ю. Мандельштама, Ю. Терапиано, Ю. Иваска, И. Чиннова и многих более мелких поэтов. По мнению В. Яновского, без Адамовича «не было бы парижской школы русской литературы. Я говорю "школы литературы", хотя сам Георгий Викторович брал на себя ответственность (и то неохотно) только за "парижскую ноту" в поэзии. Это недоразумение. Его влияние, конечно, перерастало границы лирики. Новая проза, публицистика, философия, теология — все носило на себе следы благословенной "парижской ноты"»[125]. Юрий Иваск и в 1950 г. был убежден: «"Флюиды" этой атмосферы передавались и передаются далеко за пределы Парижа»[126].

Георгия Иванова учеником Адамовича, конечно, никак не назовешь, причем дело не только в возрасте и разных масштабах дарования. Георгий Иванов и сам на молодых поэтов эмиграции повлиял не меньше, его сборник «Розы» стал для них недосягаемым образцом. А кроме того, поэтики у обоих серьезнейшим образом различались[127]. Хорошо ощущавший эту разницу Владимир Марков сделал радикальные выводы: «Георгий Иванов, может быть, самая несомненная ценность эмиграции. И здесь мы даже не сравниваем его с пресловутой группой "парижской ноты". "Нота" может не существовать, если имеется Иванов, потому что в его стихах есть все, чего требует Адамович, и еще очень много сверх того, а лучшие представители "ноты" не дотягивают даже до рецептов "властителя дум" 30-х гг.

Сравнить его хотя бы с Поплавским, этим парижским Есениным для избранных, или с немного малокровной музой Штейгера. Насколько разнообразнее, ярче, больше и глубже поэтический мир Георгия Иванова (не говоря уже о том, насколько лучше его стихи). "Парижская нота" — примечание к Георгию Иванову»[128]. В определенном смысле верно, как вся теория символизма, усердно разрабатывавшаяся Вяч. Ивановым, Брюсовым и Белым, — только примечание к стихам Блока.

Однако философию поэзии, предлагаемую Адамовичем, Георгий Иванов не только отчасти разделял, но и сам поучаствовал в ее создании. Если Адамович создал атмосферу для эмигрантской поэзии, то Иванов дал ей образец. Хотя, например, Терапиано был убежден (см. его письмо В. Маркову от 7 апреля 1955): «Молодой Адамович, блестяще разрушавший благополучие дореволюционных идеологий и поэтических credo, — в какой-то мере — "мера" для его друга — Иванова»[129].

Основные участники «парижской ноты» в глазах Адамовича стали таковыми отнюдь не сразу. К примеру, об **Анатолии Штейгере**, начавшем печататься еще в «Звене», Адамович долгое время отзывался в своих обзорах без особого восторга, хотя и весьма прозорливо[130]. Лишь через несколько лет скептические отзывы сменяются искренним восхищением: «Лучшее, что есть на этот раз среди стихов, принадлежит, на мой взгляд, поэту совсем молодому, Анатолию Штейгеру, еще года полтора тому назад тщетно искавшему "своих" слов и выпустившему книжку стихотворений довольно безличных. Теперь "свои" слова найдены. В этом невозможно ошибиться: в каждом из обманчиво-беспомощных стихотворений Штейгера есть как бы игла, внезапно ранящая и оставляющая след в сознании. <...> в этих двух коротеньких стихотворениях больше чувства, чутья и остроты, чем во многих широковещательных и "гениальничающих" поэмах»[131].

Адамович, казалось, сам был удивлен столь неожиданным взлетом: «В литературных кружках, где Штейгера знали, никто, правду сказать, особых надежд с ним не связывал... Он писал "милые" стихи, похожие на салонные безделушки, отточенные, забавные, остроумные. Но и только. <...> Теперь, после выхода крошечного по размерам сборника крошечных стихотворений "Неблагодарность", Штейгера должны бы знать все, кому дорога русская литература. Он подлинный поэт — не может быть сомнений. Помимо того, он настоящий мастер»[132].

Анатолий Штейгер оказался самым лаконичным из поэтов «ноты», ему зачастую удавалось передавать лирическое содержание несколькими строками, своеобразными русскими «танку»:

У нас не спросят: вы грешили?
Нас спросят лишь: любили ль вы?
Не поднимая головы,
Мы скажем горько: — Да, увы,
Любили... как еще любили!..[133]



Анатолий Штейгер
1930-е гг.



Георгий Адамович
1920-е гг.



Лидия Червинская
1930-е гг.



Игорь Чиннов. Конец 1930-х гг.
ОР ИМЛИ РАН. Кабинет
архивных фондов эмигрантской
литературы им. И.В. Чиннова

Это были с предельной точностью запечатленные состояния души, выраженные почти без эпитетов:

Мы верим книгам, музыке, стихам,
Мы верим снам, которые нам снятся,
Мы верим слову... (Даже тем словам,
Что говорятся в утешенье нам,
Что из окна вагона говорятся)...[134]

Юрий Иваск считал: «Штейгер лучший поэт того эмигрантского поколения, для которого Россия — это только детство и отрочество. <...> Штейгер туманно-радужным образам прошлой и будущей России предпочел безотрадное эмигрантское настоящее, в котором он себя чувствовал лишним, чужим, по-детски беспомощным, но всё-таки не отказывался от него. <...> Мучительно живя настоящим, он постоянно говорил миру: нет, не приемлю ничего или почти ничего! Но в стихах его слышится негромкое, почти беззвучное: да! <...> Многие поэты его поколения были, может быть, богаче: Червинская — своими мыслями-настроениями, Поплавский сюрреалистической своей фантазией, Гронский — мечтой о родине (и можно было бы назвать еще нескольких других), но Штейгер всех их значительнее благородно-скромным и серьезным пониманием реальности, правдивостью, а также своим мастерством»[135].

Лидию Червинскую Адамович отметил с первой публикации, но и тут был достаточно осторожен в своих оценках: «Еще два слова — о стихах Л. Червинской. Они появляются в печати, кажется, в первый раз. Сквозь обще-женский, слегка ахматовский стиль, тон и чужие приемы в них пробивается свой голос»[136]. Лишь после выхода ее книги Адамович написал вполне положительный отзыв[137], что подлило масла в огонь, вызвав ответные реплики Ходасевича, Бема и других оппонентов.

Червинская ближе всех приняла к сердцу принципы «парижской ноты» и старательнее других пыталась воплотить их в своих стихах, стремясь писать почти исключительно об одном:

То, что около слез. То, что около слов.
То, что между любовью и страхом конца.
То, что всеми — с таким равнодушьем — гонимо
И что прячется в смутной правдивости снов,
Исчезает в знакомом овале лица,
И мелькает во взгляде — намеренно мимо.
Вот об этом...[138]

Юрий Иваск был убежден: «Червинская (как и Штейгер), конечно, — от “безголосого” Анненского. Это поэзия поздних сожалений, упреков совести и жестокого ума. <...> Каждое ее стихотворение есть отрывок диалога или монолога последних “русских мальчиков”, которые в Париже до

бесконечности анализировали то, что вдохновляло когда-то братьев Карамазовых. <...> Штейгер умел все это многословие последних русских мальчиков сжимать в пяти-шести строчках. Стихи Червинской — недлинные (в 20—24 строки), но сжатости в них нет. Однако для предвоенного Парижа они более характерны, чем штейгеровские. Червинской удалось очень верно передать в стихах атмосферу и "жаргон" русского Монпарнаса 30-х гг. Ее поэзию можно также воспринимать как комментарий к статьям Адамовича, который утверждал, что, не изменяя духу поэзии, стихи "опрозаивать" можно и даже должно. И он был прав, потому что угадал "дух времени" или одну из тем "незамеченного поколения" (одиночество на фоне прозаического эмигрантского быта)»[139].

Ирину Одоевцеву иногда относят к участникам «ноты» лишь на том основании, что она была женой Георгия Иванова и в литературных делах всегда была с ним и Георгием Адамовичем заодно, отстаивая интересы тесной, сложившейся еще в Петербурге группы Цеха поэтов. Стилистически она слишком мало похожа и на того, и на другого, да и говорить о какой-либо философии, присущей ей, не приходится. Жизнелюбие, брызжущее из ее стихов, радикально противоречило главной сути неписаных канонов «парижской ноты». Лишь изредка в ее стихах появлялись строки, близкие заповедям Адамовича, но почти всегда врожденный оптимизм и восторг перед жизнью побеждали.

Вечность? Но вечности нет.
Счастье? Но счастья не будет.
Мы прожили столько лет,
А жизнь нашу всякий осудит.

Осудит сейчас и потом,
Когда нас не будет на свете,
За сложное в самом простом,
За музыку в каждом предмете,
За верность везде и всегда
И даже за детскость нрава.

— Судите же нас, господа,
Судить вы имеете право[140].

Николаю Оцупу, для которого учителем и кумиром до конца дней оставался Гумилев, «парижская нота» была природно чужда, однако на некоторое время и он поддался этому соблазну. В активные приверженцы «ноты» его зачисляют чаще по инерции, только из-за того, что сплоченный для сторонних наблюдателей круг Цеха поэтов казался единым в своих устремлениях и в Петербурге, и в Париже в эпоху «Чисел», где Оцуп был официальным редактором.

Отсвет поэтики «парижской ноты» можно заметить в стихах Оцупа начала тридцатых годов. Они остались несобранными и практически незамеченными эмигрантской критикой, поскольку новых сборников стихов в тот период Оцуп не выпускал. Современный исследователь его творчества пишет так: «Стихотворения Оцупа этих лет максимально исповедальны, написаны от первого лица и обращены к коллективному “мы”, под которым поэт понимает весь круг соотечественников на чужбине <...> Центральная для “парижской ноты” тема смерти составила одну из доминант»[141].

Тема смерти действительно занимает в творчестве Оцупа большее место, чем раньше, причем меняется и тональность отношения к ней.

Все будет уничтожено, пока же
Мы любим, самой смерти вопреки,
И пальцы детских ног на летнем пляже,
И голубя на глине коготки.

И многое еще... Но только мало
Всей прелести земной, чтоб перестало
Из этой жизни влечь всего сильней
В то смутное, что кроется за ней.

Так долго мы искали, как умели,
Для мира объяснения и цели

И научились только день за днем
(Не разрубив узла одним ударом)
Довольствоваться тем, что вот — живем,
Хотя и без уверенности в том,
Что надо жить, что все это недаром[142].

«Идейную проблематику и художественную практику собственного творчества и творчества других участников “парижской ноты” Оцуп расценивал как созвучную зарождавшемуся в тридцатые годы в литературе Франции экзистенциализму»[143].

И даже чувствуя за этим всем
Неясный луч какого-то просвета,
Как страшно спрашивать себя: *зачем*?
И помнить, что не может быть ответа[144].

Тесно слитая с этим тема творчества, в отдельных чертах перекликающаяся с поздним Георгием Ивановым (и даже предсказывающая его судьбу).

От запаха настурций на газоне,
От всех жестокостей и нищеты,

От сна, от смеха женщины в вагоне —
Томиться, петь, исписывать листы.

Начав с мечты — высокое прославить,
Мучительно разрозненное слить,
И все несправедливое исправить,
И затуманенное прояснить,

Но, видя, что не изменить вселенной
И в этой жизни не понять всего, —
В себе самом замкнуться постепенно
И петь, уже не зная для чего.

А там, в бездействие и холод канув
И посвятив остаток сил былых
Пустейшему из всех самообманов,
Писать стихи, чтоб напечатать их.

В это же время у Оцупа появляются стихи, больше всего напоминающие позднего Георгия Иванова:

Сердце, старишься ли ты,
Или в кухне кран открыт —
Что-то мне из темноты
Однотонно говорит

Об утраченных, увы,
О — которых больше нет,
О сиянии Невы
Там, где университет.

И о чем еще? О том,
Что былого не вернуть,
Что уснуть последним сном
Надо же когда-нибудь[145].

Позже Оцуп одним из первых отходит от «ноты», вырабатывая собственное направление, более брутальное, вновь, как и в юности, скорее гумилевского толка, — «персонализм», у которого, впрочем, не нашлось адептов, помимо самого автора. Лишь некоторые из стихотворений, отмеченных отблесками «ноты», были включены в двухтомник, составленный самим Оцупом в конце жизни и выпущенный уже после его смерти вдовой[146]. Вероятно, после войны автор воспринимал эти свои настроения и рожденные ими стихи как случайное поветрие.

Довид Кнут, менее всех похожий на кого бы то ни было из парижских поэтов в начале своей поэтической карьеры, на время подпал под влияние

«ноты» в первой половине 1930-х. Современники отмечали, что в поэзию Кнута, вначале такую земную и радостную, в 1930-е гг. «назойливо входит тема "потери слова", тема молчания»[147]. Глеб Струве видел в этом «влияние "опростительной" проповеди Адамовича»[148]. Другое дело, что ему, человеку ходасевичевского «клана», это не нравилось и казалось назойливым. Берберова заявила о Кнуте, что поздние «стихи его потеряли мужественное своеобразие и стали расплывчаты и однообразны»[149]. Зато Адамович с удовлетворением написал, что Кнут именно в этих стихах нашел «свой внутренний стиль и свой язык»[150]. Вряд ли это можно назвать обретением собственного стиля, однако по темам и даже словарю некоторые стихи Кнута этого периода приближаются к общей тенденции «ноты»:

Земля лежит в снегу. Над ней воздели сучья
Деревья нищие. Прозрачный реет дым.
Все проще и нежней, безжалостно — и лучше
Под этим небом, близким и пустым.

О чем же — этот снег, и след, ведущий мимо
Меня и жизни стынущей моей?..
О главном, о простом — и о непостижимом:
О том, что все пройдет и все невозвратимо,
Как дым меж коченеющих ветвей[151].

Наиболее отчетливо влияние проявилось в сборнике «Парижские ночи», о котором Адамович сразу же отозвался с большим одобрением: «Это один из самых ценных сборников, появившихся за время эмиграции, — один из самых чистых, честных и глубоких. <...> Те, кто прежде покровительственно одобрял Кнута за оптимизм или "радостное утверждение жизни", должны быть разочарованы. От "радостного утверждения" не осталось ничего. <...> Не силы изменили ему, но так повысилась требовательность, что все написанное кажется пустым, лживым или ненужным. Молчание, паузы, остановки входят сейчас в поэзию Кнута как ее необходимые элементы. <...> Былому своему красноречию поэт "сломал шею" по совету Верлена. Он раздал все, что имел, и остался наг и нищ, но теперь уже, наверное, он мишуры не примет за золото: не обманет себя, не обманет и других»[152]. Ходасевич и Бем восприняли такую эволюцию без особой радости, а Слоним разочаровался в Кнуте еще до выхода «Парижских ночей»: «Его последние произведения глубоко разочаровывают тех, кто ожидал от этого молодого поэта дальнейшего роста и восхождения»[153].

Современный исследователь творчества Кнута В. Хазан считает, что «внешне эффектная схема эволюции "от Ходасевича к Адамовичу" к Кнуту мало приложима»[154], однако признает: «Нельзя, разумеется, отрицать влияния Адамовича на Кнута»[155]. Изменения в творческой манере Кнута он объясняет следующим образом: «После "Второй книги стихов" и насмешливо-задорного "Сатира" развитие его лирического сознания при желании можно представить, как поиск "потерянного слова", как своего рода

отчуждение от установленных ранее художественных приоритетов, что, кстати сказать, в творческом смысле оказалось весьма плодотворным: не случайно в фарватере этих поисков написана лучшая, по общему признанию, книга Кнута "Парижские ночи". Не исключено, что ее автор испытывал влияние Адамовича, и здесь, и в последующей своей книге, "Насущная любовь", в известном смысле сближался с поэтикой "парижской ноты", за которой было бы крайне неверным, однако, устанавливать приоритет катастрофического ощущения мира»[156]. Катастрофическое ощущение мира адептам «парижской ноты» впрямь приписывали в гораздо большей степени, чем оно наличествовало в их творчестве на практике. В конце концов Адамовичу пришлось защищать своих подопечных от нападавших критиков, уверяя, что тема смерти вполне законна и имеет право на существование в поэзии.

Хазан совершенно прав, утверждая, что Кнут «в строгом смысле не принадлежал ни к одному из литературных направлений эмигрантского Парижа»[157]. В этом был убежден и Ю. Терапиано: «Бессмысленность существованья, ужас смерти, потерянность человека в мире, "пустоту и темноту" Кнут преодолевает как может, не хватаясь за вспомогательные средства, не претендуя ни на какие концепции»[158]. Да если пристально вглядываться, то мало кто из парижских поэтов целиком и без остатка укладывается в какое-либо направление. Адамович и сам не во всех своих поздних стихах соблюдал каноны «ноты», о чем писал, в частности, И. Чиннов, находивший у него нехарактерную для «апостола аскетизма» «добавку контрастной поэтической риторики»[159].

Скажем осторожнее: несколько стихотворений Кнута первой половины тридцатых годов оказались более близки поэтике «парижской ноты», чем его ранние стихи. Отсвет «парижской ноты» на них ощутим, а было ли это прямым влиянием, «воздухом эпохи», минутной слабостью или еще чем, об этом можно лишь гадать. Убедительно доказать любое из положений вряд ли возможно. Но сам факт творческих поисков Кнута также и в этом направлении бесспорен.

Участника «Перекрестка» **Юрия Терапиано** Адамович не то чтобы вербовал в свою веру, но поощрял его попытки попробовать писать по иному: «Ю. Терапиано в стихах о России менее ровен, пышен и пластичен, чем обычно, — но зато и как-то "человечнее", чем был в своих стихах до сих пор. Перелом произошел совсем недавно — в этом году. <...> Поэт как будто изменяет культу формы "как таковой" и, кажется, даже изменяет своему учителю, Гумилеву. Измена, вероятно, будет толчком к его полному творческому расцвету»[160]. Совсем уж радикальных перемен в поэзии Терапиано так и не произошло, однако эволюция была ощутима, идеи он воспринял и как критик, а после войны стал одним из первых историков «ноты», в статьях, мемуарах и переписке объясняя ее принципы и защищая от нападок эмигрантов второй волны.

Я стою в тишине,
Огоньки, как во сне.
Никого. Одиночество. Ночь.

Никакой высоте,
Никакой красоте,
Ни себе, ни другим не помочь.

И напрасно я жду.
Ветер гасит звезду —
Свет последний, как будто навек.

В аравийской пустыне, на льду, на снегу,
На панели, в окне, в освещенном кругу
Навсегда одинок человек[161].

Владимир Смоленский, считавшийся одним из лучших учеников Ходасевича, изначально сидел на двух стульях, в его стихах, как ранних, так и поздних, помимо явных уроков, усвоенных в «Перекрестке», отчетливо заметны и нотки, идущие от Георгия Иванова.

Наедине с самим собой,
Бессонницей томлюсь и снами,
Бессмыслицу зову судьбой,
А жалобу и боль — стихами.

И жду, когда придет рассвет,
Который больше не разбудит.
И знаю, что спасенья нет,
И верю, что спасенье будет[162].

Этот досадный для Ходасевича факт признавался как им самим, так и его окружением. Соратник по «Перекрестку» Георгий Раевский, шутливо выражая озабоченность оглядкой Смоленского на «парижскую ноту» с ее пристрастием к теме смерти, посвятил ему в «Перекресточной тетради» эпиграмму:

Смотри, мой друг, не дремля, в оба.
Могильщиками ты обманут.
Доумираешься до гроба,
А воскрешать тебя не станут[163].

В стихах Смоленского проявлялось то одно, то другое влияние, которые до конца так и не слились в самостоятельную поэтику. Стихотворения, в которых он пытался объединить оба влияния в нераздельное целое, оказались наименее удачными.

Борис Закович был поначалу близок к «Кочевью» и среди своих друзей и соратников числил Б. Поплавского, А. Гингера, В. Мамченко, однако «его стихи сразу зазвучали в регистре "парижской ноты", которую он принял безоговорочно (может быть, по молодости лет)»[164]:

Дремлет сад, вдали трамвай шумит,
И как прежде руку наклоняет
Серая Диана, и в глаза ей
Голубь пролетающий глядит.

Чувствуется вечность... Слава Богу
Размело весеннюю тревогу
Унесло... И темные дома

Нас зовут к негромким разговорам,
К чаепитьям перед смертью скорой...
Мчатся листья, близится зима[165].

Адамович включил его стихи в антологию «Якорь» и позже, перед самой войной, отметил в печати, что у Заковича «есть свой "голос", не очень отчетливый, не очень громкий, но если вслушаться, — более свой, чем у многих наших стихотворцев, успевших составить себе имя <...> есть подлинное поэтическое чувство»[166].

Юрий Иваск имел отношение к ноте лишь отчасти. Испытывавший огромный пиетет одновременно к Адамовичу и Цветаевой, разрываемый двумя принципиально разными поэтиками, он так и не смог ни примкнуть окончательно к тому либо другому полюсу, ни переплавить оба влияния в нечто цельное. Адамович обратил внимание на молодого «провинциала» еще до войны: «Ю. Иваск — человек, которому бесспорно есть, что сказать. Я не уверен, что он поэт: и те его стихи, которые помещены в "Нови", и другие, мелькавшие в "Современных записках" и "Числах", при наличии внешнего умения, как-то безличны и бледноваты. Но за ними есть сердце, есть ум. Автор больше своих стихов, он более "крылат", чем они, — и не может себя в них уложить...»[167]. Сам Иваск позже признавался: «Еще в ранней юности, в Эстонии, где я тогда жил, я понял правду адамовичевской "парижской ноты", но по существу она была мне чужда, хотя я иногда и звучал в ее тоне»[168]. В результате в истории «ноты» Иваск остался в большей степени не как поэт, а как критик, литературовед и мемуарист.

Игорь Чиннов, напротив, принадлежал «ноте» прежде всего стихами. Другое дело, что он свои первые книги смог выпустить лишь после войны. Выйди они раньше, Чиннов был бы законным четвертым участником узкого круга довоенной «ноты», а не «племянником». Но по стилистике, темам, минимализму — это было явным продолжением принципов «ноты»:

Порой замрет, сожмется сердце,
И мысли те же всё и те:
О черной яме, «мирной смерти»,
О темноте и немоте.

И странно: смутный, тайный признак —
Какой-то луч, какой-то звук —
Нездешней, невозможной жизни
Почти улавливаешь вдруг...[169]

Лишь много лет спустя каноны «ноты» в его творчестве уступают место другим: «Начиная с “Метафор” (1968), Чиннов пускается в поиски нового поэтического языка»[170].

Исследователи приводят и ряд других имен: «Близко стоял к “ноте” Перикл Ставров. <...> Можно найти стихи, близкие к “ноте”, у погибшего в немецком концлагере Юрия Мандельштама, у Анатолия Величковского»[171].

Впрочем, на складывавшуюся «парижскую» атмосферу влияли не только стихи. Не меньшее значение придавалось и личности. Доводя монпарнасские убеждения до крайности, Поплавский писал: «В повороте головы, в манере завязывать галстук, в тоне, главное, в тоне, — больше человека, чем во всех его стихах»[172]. Поэзия самого Поплавского стилистически с «нотой» не имела ничего общего, но на складывающемся мировоззрении «парижской ноты» его незаурядная личность заметно сказалась.

А были среди вдохновителей «ноты» и люди, вообще не публиковавшие стихов. По мнению В.С. Варшавского, говоря о «ноте», «нужно назвать еще А.С. Блоха, человека не написавшего ни одной строчки, но сыгравшего в возникновении парижской школы большую роль, чем многие поэты»[173].

Назвать необходимо также и Николая Рейзини, который печатался немногим больше Блоха, однако в монпарнасских бдениях активно участвовал и в создании общей атмосферы сыграл немалую роль. Возможно, многие в конце концов несостоявшиеся литераторы слишком близко к сердцу приняли проповедь боязни «белого листа бумаги», о которой столь красноречиво писал Адамович. Однако погоду — «атмосферу», «климат» — они делали в не меньшей степени.

Позже критики, мемуаристы и исследователи кого только не зачисляли по ведомству поклонников и последователей «парижской ноты» (иногда заслуженно, иногда не очень): Владимира Шилейко[174], Ирину Кнорринг[174а], Евгения Винокурова[175] и многих других. Дополнительные списки предлагались самые разнообразные, и анализ их занял бы слишком много места, да к тому же говорил бы не столько о самой «ноте», сколько о том, как ее понимали те или иные критики. Адамович, не желая признавать в качестве учеников всех, кто был подвержен его влиянию, открестился от них, заявив, что «за двумя-тремя исключениями <...> остальные, мнимые ее адепты — не в счет, по крайней мере в качестве адептов именно “нотных”»[176].

ПРИЕМЫ «ПАРИЖСКОЙ НОТЫ»

Приемы, которыми пользовались поэты «парижской ноты», впервые попробовал суммировать А. Бем: «Приглушенные интонации, недоуменно-вопросительные обороты, неожиданный афоризм, точно умещающийся в одну-две строки <...>, игра в “скобочки”, нарочитая простота словаря и разорванный синтаксис (множество недоговоренных и оборванных строк, обилие вводных предложений — отсюда любимый знак — тире) — вот почти весь репертуар литературных приемов “дневниковой поэзии”»[177]. Позже о том же говорил Ю. Иваск, добавляя необходимые «метафизические» акценты: «Простота в изложении, размышления о самом главном, тоска и порывы Анненского — вот слагаемые парижской ноты Адамовича и его друзей»[178]. Обобщая, Юрий Терапиано писал: «Характерные особенности “парижан” — углубленность содержания, намеренная сдержанность, приглушенность тона, отказ от погони за формальным блеском и стремление к искренности, к правдивости»[179].

К этому можно добавить непременную психологическую точность, невыдуманность чувств и нетерпение любой, даже малейшей фальши, что для приверженцев «парижской ноты» было одной из первых заповедей. Об искренности, как одной из главных составляющих лирики, Адамович не уставал напоминать всю жизнь.

Острая боязнь сфальшивить психологически, отдавшись напеву, написать не то, что есть, а то, что хотелось бы, запечатлеть не реальные переживания, не подлинные порывы человеческой души, а лишь вольные фантазии на эту тему или собственное умиление ими, нетерпение даже малейшей доли неоправданного прекраснодушия заставляли Адамовича тщательно взвешивать и выверять каждое слово. В канон «парижской ноты» это вошло первой заповедью. Адамович скорее готов был простить некоторую неуклюжесть стиха, в котором выражалось подлинное чувство, чем неискренность.

Две опасности он видел, уводящие с этого, по его мнению, единственно верного пути: желание отдаться на волю волн, пуститься во вдохновенный, но безответственный поток слов, в напевность и мечтательность, не поверяемую подлинным поэтическим видением и не сдерживаемую трезвым знанием о человеческой природе. И другая опасность: старательное сочинение стихов, тщательная их отделка, внешнее совершенство, игра словами, за которой легко было спрятать отсутствие подлинных переживаний.

Стихотворение должно было запечатлевать тончайшие нюансы настроения человека без примеси риторики, так сказать, «для личного пользования». И чаще всего стихи выражали не протест, а приятие существования в этом мире, немного напоминая благодарственную молитву:

За все, за все спасибо. За войну,
За революцию и за изгнанье.
За равнодушно-светлую страну,
Где мы теперь «влачим существованье».

Нет доли сладостней — все потерять.
Нет радостней судьбы — скитальцем стать,
И никогда ты к небу не был ближе,
Чем здесь, устав скучать,
Устав дышать,
Без сил, без денег,
Без любви,
В Париже...[180]

Такое приятие мира, проникнутое пронзительным сознанием краткости жизни, было общим для всех поэтов «парижской ноты». Стихи подобного содержания можно найти и у Игоря Чиннова:

А может быть, все же — спасибо за это:
За нежность туманно-жемчужного света,
За свежесть дождем всколыхнутого сада,
За первые знаки — уже листопада.

Спасибо, что облако меркнет и тает
Над этой в закат улетающей стаей,
И розовый свет приближается к морю...
Ну что же, спасибо. Да разве я спорю...[181]

И у Лидии Червинской:

Разлука будет вечно длиться.
Но вечность не страшнее дня,
в котором нечему случиться...
Прости. Я научусь молиться
за тех, кто не любил меня[182].

Основополагающий формообразующий принцип стихов, написанных поэтами «парижской ноты» — выразительный аскетизм[183]. Аскетизм во всем: в выборе тем, размеров, в синтаксисе, в словаре. Все остальные возможности отклонялись, как слишком легкие, либо ненужные.

Одним из канонов «парижской ноты» Адамович провозгласил «экономию средств», которую он называл «началом и концом всякого мастерства»[184]. И здесь он был весьма безжалостен: «Образ можно отбросить, значит, его надо отбросить. Образ по существу не окончателен, не абсолютен. Если поэзию нельзя сделать из материала элементарного, из “да” и “нет”, из “белого” и “черного”, из “стола” и “стула”, без каких-либо украшений, то Бог с ней, обойдемся без поэзии! Виньетки и картинки, пусть и поданные на новейший сюрреалистический лад, нам не нужны!»[185].

Жесткую экономию средств Адамович неуклонно поощрял у молодых парижских поэтов и сам стремился писать, «отказавшись от всего, от чего отказаться можно, оставшись лишь с тем, без чего нельзя было бы дышать.

Отбрасывая все словесные украшения, обдавая их серной кислотой»[186]. Прежде всего это был отказ от метафор, ярких образов, изощренной инструментовки, вообще от стихов, в которых «настойчивая выразительность заменяет истинную человечность»[187].

Адамович разделял убеждение Потебни в том, что «умственное стремление человека удовлетворяется не образом самим по себе, а идеею, т. е. совокупностью мыслей, пробуждаемых образом и относимых к нему как к источнику»[188]. Он также суть стихотворения видел не в образах, а в том, что открывается за ними. Образы — лишь одно из средств для создания представления, цель же — добиться определенного настроения у человека, читающего стихотворение. При этом образы могут иметь место или не иметь, это не существенно и ничего не прибавляет к ценности произведения, существенно лишь насколько точно передается настроение: «Если поэту “есть что сказать”, если ему доступно вдохновение, то он инстинктивно ищет слов, наименее способных отвлечь внимание от целого, от той “сущности”, которая разлита во всем стихотворении, а не цепляется за отдельные его части. Он не боится метафор и эффектов — они просто не нужны ему. С высот того, что виделось ему в минуты замысла, все это — мишура и ничтожество»[189].

Адамович полагал наиболее действенным образом не тот, который содержится в стихотворении, а тот, который создается в душе читающего это стихотворение. При этом яркие метафоры, красочные образы будут лишь отвлекать внимание, рассеивать его, заслонять то, ради чего стихотворение создается. С догадкой Анненского о том, что «самое *страшное* и *властное* слово, т. е. самое *загадочное*, — может быть именно слово *будничное*»[190], Адамович согласился бы полностью. Он считал, что «все большие, значительные поэты прошли одним и тем же стилистическим путем: от условно-поэтического словаря к полному прозаизму речи <...> к пренебрежению языковыми украшениями, в конце концов к суровой честности языка»[191].

У поэтов «парижской ноты» более высок удельный вес каждого слова, по сравнению со словом у символистов. Стихотворение символистов должно было «навеять» определенное настроение — мелодией стиха, его ритмом, звуковой инструментовкой (недаром символисты придавали такое значение скрытому смыслу, передаваемому звуками, — едва ли не большее, чем смыслу слов). На семантику слова внимания обращалось гораздо меньше, она была не столь уж существенна, — слово подбиралось как намек, не по основному значению, а по какому-либо одному из второстепенных, вызывающих боковые ассоциации, и легко могло быть заменено другим, столь же не обязательным, лишь бы оно вписывалось в общий эмоциональный фон стихотворения и удачно ложилось на ритмическую основу. Значение могло расплываться, частично распространяясь на другие слова и образуя единую ткань стихотворения с малосущественным общим значением, основная задача которого — указывать на первоисточник, на некий тайный смысл, создавать представление.

Адамович в зрелых стихах также стремился к тому, чтобы стихотворением переориентировать сознание читателя. Функция «навевания» смени-

лась у него функцией «пронзения», т. е. не околдовывания ритмом, но прояснения внутренней «музыки», настраивающей душу на должный лад. Обе функции, несмотря на все различия, выполняли транзитивную роль, т. е. текст стихотворения не был самоцелью, но должен был служить промежуточным звеном для передачи некоего высшего смысла, в самом стихотворении еще не заключающегося.

Задача усложнялась тем, что Адамович непременно хотел, чтобы стихотворение имело смысл и само по себе, как текст, причем смысл, приближенный к искомому, и только то, что невозможно передать значением слов, должно было выражаться самим строем стиха. Более того, каждое слово должно было быть семантически полноценным, со всеми оттенками его смысла, а не использоваться лишь как намек. Именно потому выбор его гораздо более труден, и заменить его другим нелегко. В идеале Адамович стремился к словам, которые заменить было бы вообще невозможно.

Требование семантически полноценного слова отчасти было реакцией на игру со словом и разрыв с логикой у европейских, прежде всего французских поэтов-авангардистов. По мнению Адамовича, поэзия в Европе, уже отказавшаяся к XX веку от надежд и веры, «вероятно именно поэтому легко отбросила логический ход речи <...> ей при этом не приходилось отбрасывать что-либо другое, бесконечно более существенное, чем тот или иной литературный прием»[192]. У русской поэзии еще сохранялась по крайней мере надежда.

При всем том Адамович признавал, что в памяти от стихов «остается не смысл слов, а тембр голоса»[193]. И здесь крылось одно из основных противоречий в его взглядах на поэзию. Если остается не смысл, а тембр, то зачем столь старательно искать точные слова, не достаточно ли ограничиться точным тембром? Была ли это просто прихоть или невыветрившаяся причуда акмеизма? Или, как полагала З. Гиппиус, ответственность? Вероятно, присутствовало и то, и другое, и третье. Вряд ли Адамович пытался сам себе объяснить, зачем он этого требует, но упорно стоял на своем: «Поэтические образы подчиняются тем же законам, что и прозаическая речь. Они могут иметь какие угодно “вторые”, углубленные и неуловимые значения. Но прежде всего образ должен быть “забронирован” от обвинений в абсурдности. Слово прежде всего должно значить то, что оно действительно значит, а не то, чем поэту хочется его значение заменить. Торжество поэзии над “здравым смыслом” должно быть таинственно и от “непосвященных” скрыто. Иначе оно слишком дешево»[194].

Еще одна грань этого же противоречия — заведомая невозможность найти точные слова для «невыразимого». Здесь Адамович целиком разделял замечание Анненского о том, что «есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять»[195]. Он и сам считал: «Ясности нашей есть предел. Но дойдя до этого предела, надо речь оборвать, надо иметь мужество умолкнуть. Сказав все, что было в его силах, поэт должен отказаться от соблазняющей его лжи, хотя бы вследствие этого отказа поэзия оказалась бы внешне обедненной»[196].

Гораздо честнее Адамовичу казалось признаться прямо в стихах о невыразимости, чем давать точные дефиниции тому, что по природе своей не может быть определено и выражено в точном слове: «Лучше намек на истину, чем точность в заблуждении»[197]. Вполне допускались обороты вроде: «Какой-то невидимый свет, / Какое-то легкое пламя, / Которому имени нет», в то время как «лучезарные осиянности» отвергались категорически. Это было, по мнению Адамовича, украшением, причем украшением натужным и подлинной человеческой психологии несвойственным, так человек не мог бы сказать наедине с самим собой. А стихи Адамовича предназначались прежде всего для того, чтобы человек бормотал их самому себе.

То, что обращение к этим темам заведомо обрекает поэзию на неопределенность, Адамович прекрасно сознавал: «Лермонтову по природе совершенство недоступно. Какие слова нашел бы он для “звуков небес”? Нет этих слов на человеческом языке. “Где-то”, “что-то”, “когда-то”, “когда-нибудь”»[198].

Выходом из создавшегося противоречия стала особая форма выражения мысли, ярче проявившаяся в критических статьях, но и в стихах Адамовича дававшая о себе знать. Он не стал пытаться определять невыразимое, а нашел другой прием: говорить «вокруг» него, все время приближаясь к нему с разных сторон и умолкая в нужном месте, не переходя границы, наполняя смыслом пропуски каких-то звеньев логической цепи.

Адамович высоко ценил такое умение у других поэтов. И не только потому, что «скучно слушать речь излишне обстоятельную»[199]. Лермонтов восхищал его едва ли не более всего тем, что у него «есть паузы, есть молчание, которое выразительнее всего, что он в силах был бы сказать»[200]. В собственной поэтической практике Адамовича недоговоренности играли большую роль. Да и для всех поэтов «парижской ноты» стали одним из неписаных правил.

Сам Адамович усматривал в этом не прием, а настоятельную необходимость: «Недоговоренность может быть искусственным приемом. Тогда ей невелика цена. Но она бывает неизбежной, потому что есть вещи, которые сложнее и тоньше человеческого языка. Не только внутреннее целомудрие, но и стилистическое чутье подсказывает необходимость некоторой сдержанности и даже условности на языке, ставит предел индивидуальной языковой разнузданности. О всех действительно «великих» книгах можно сказать, что в них есть подводное течение. Есть не только слова, но и молчание. В словах не все уместилось. Отблеск оставшегося “за словами” заливает всю книгу»[201].

В своем стремлении избавиться от метафор и прочих украшений Адамович подчас бывал даже излишне категоричен: «Что это за поэзия, которая опасается, как бы что-нибудь, Боже упаси, не повредило ее поэтичности! Все, что в поэзии может быть уничтожено, должно быть уничтожено: ценно лишь то, что уцелеет»[202]. Так старательно «стирая случайные черты», немудрено было смахнуть ненароком и что-нибудь из неслучайного. Юрий Иваск справедливо полагал, что Адамович «сам себе мешал писать: не хо-

тел быть одержимым стихией стиха, чтобы не солгать, чтобы не быть обманутым какими-то бессмысленными мечтаниями»[203].

Опасность «чистого листа бумаги» Адамович отлично понимал и посвятил этой теме немало страниц своих «Комментариев», но причины видел несколько иные. Главной из них ему казалась не столько боязнь фальши, сколько стремление к «единственно нужному»: «Стоит только писателю возжаждать “вещей последних”, как литература <...> начнет разрываться, таять, испепеляться, истончаться и превратится в ничто <...> Человек ищет настоящих слов, ненавидя обольщения, отказываясь от них неумолимо-логическими отказами. И вот, наконец, он у желанной цели, он счастлив, он у центра. Но центр есть точка, отрицание пространства, в нем можно только задохнуться и умолкнуть»[204].

Понимая все это, он, тем не менее, твердо стоял на своем. Слишком высокие требования предъявлял он к поэзии, слишком многого ждал от нее, чтобы допустить по отношению к ней любого рода легкомыслие. Он считал, что «поэзия не должна быть мечтой, капризом, сновидением, прихотью, экзотической фантазией, словесной игрой — иначе ей грош цена»[205].

Стихи «парижской ноты» писались без расчета на публику и предназначались не для эстрады и вообще не для чтения вслух, они выполняли определенную медитативную функцию. Допускалась и даже приветствовалась дневниковость поэзии, недоговоренность, которая «бывает неизбежной, потому что есть вещи, которые сложнее и тоньше человеческого языка»[206]. Но при этом стихотворение и каждое слово в нем должны были быть семантически полноценными, не превращаясь в ребус или в чистый символ. Последняя цель такой поэзии: «найти слова, которые как будто никогда еще не были произнесены и никогда уже не будут заменены другими»[207].

И. Чиннов, высказываясь от лица всей «парижской ноты», писал: «Мы считали, что надо писать стихи как бы последние, что мы как бы заканчиваем русскую поэзию здесь, в эмиграции, и не нужно ее никак украшать, не нужно никаких орнаментов и ничего лишнего»[208]. В письме В. Маркову от 24 сентября 1953 г. Ю. Терапиано заметил: «В сущности, “парижская нота” — есть стремление *развоплощающее*, едва-едва удерживающееся на границе поэтической речи, каждую минуту грозящее сорваться, замереть, совсем замолчать — та “белая страница”, о которой столько писал в свое время Адамович»[209].

Один из наиболее излюбленных поэтами «ноты» стихотворных размеров — пятистопный ямб, впервые в русской поэзии появившийся в таком изобилии и ставший основным размером поэтов «ноты», их фирменным знаком. Этот размер лучше всех других подходил целям «ноты», позволяя передавать все нюансы, выражать мельчайшие оттенки чувств этой дневниковой поэзии[210].

Если в русской поэзии перед революцией среди ямбов преобладал четырехстопный (40,5 процента), а пятистопный, как явление относительно новое, использовался вдвое реже, то поэты в эмиграции впервые в истории русской поэзии стали гораздо чаще обращаться к пятистопному ямбу

(44,1 процента), в то время как четырехстопный отошел на второй план (30,4 процента). Причем этот процесс опять же шел в основном за счет эмигрантской молодежи. Если у старших поэтов эмиграции соотношение четырехстопного и пятистопного ямбов соответственно 31,5 и 36,8 процента, то у молодежи — 29,7 и 49,1 процента. В советской поэзии наблюдалось обратное: в относительно немногочисленных стихах, написанных ямбом, преобладал четырехстопный размер, пятистопный начал превалировать лишь незадолго до Второй мировой войны.

Ходасевич не зря провозглашал главенство «пушкинского ямба», — в его метрическом репертуаре ямб занимает 79,6 процента, причем из них 74,3 процента — это ямб четырехстопный. Иными словами, в поэзии Ходасевича любые размеры и метры, кроме «пушкинского ямба», — скорее редкие исключения. Ни один поэт в эмиграции даже близко не подошел к этой цифре. Лучшие ученики — Ю. Мандельштам и Смоленский — разделяют свою приверженность к ямбу между четырехстопным и пятистопным почти поровну, в то время как Ходасевич почти никогда не пользуется пятистопным ямбом.

Но для молодых поэтов эмиграции именно пятистопный ямб был размером преобладающим и занимал до половины и более всех ямбических стихов. Неудивительно, что количество пятистопных ямбов у Штейгера (75 процентов) даже выше, чем у его учителя Адамовича. Но Штейгеру почти не уступает и Терапиано (73 процента), и Довид Кнут (67,6), и многие другие.

Адамович обратил внимание на вытеснение пятистопным ямбом четырехстопного в эмигрантской поэзии молодого поколения: «удлинение строки — факт едва ли случайный, ему можно бы найти и объяснение, и основание»[211]. Но сам сделать это, однако, не счел необходимым. Между тем, объяснение и впрямь найти нетрудно. М.Л. Гаспаров высказал предположение, что так же, как в поэзии XVII века размеры были закреплены за жанрами, а в XIX — за темами и эмоциями, «в поэзии XX в. размеры закреплены за интонациями»[212].

В эмиграции пятистопный ямб, «опирающийся на традиции философской и интимной элегической лирики»[213], оказался закреплен за доверительной, дневниковой интонацией «парижской ноты», а снизившаяся в XX веке с 79 до 75 процентов средняя ударность всех стоп[214] позволяла передавать тончайшие оттенки ее, и наиболее чуткие люди сразу это заметили. К примеру, Набоков, ко всякого рода доверительности относившийся сугубо отрицательно, не преминул ревниво осудить и гибкость пятистопного размера, за счет которой чаще всего и передавалась доверительная интонация: «Мучительно-знакомо и другое, — то манерное злоупотребление средними в ямбическом стихе пэонами (отчего стих посредине как бы проваливается), которое могло бы заставить поверхностного читателя поверить в “насыщенность” <...> стиха»[215]. М.Л. Гаспаров считает, что за несколько десятилетий изменилось само восприятие размера и то, что Набокову резало ухо, теперь воспринимается, как норма: «Ритм 5-стопного ямба стал настолько привычен, что уже менее нуждается в подчеркива-

нии усиленной ударностью сильных мест: стих с многочисленными пропусками ударений все равно ощущается как ямб и не теряет ритма»[216].

В каком-то смысле можно сказать, что борьба Адамовича с Ходасевичем и, шире, «парижской ноты» с традициями «Перекрестка» была отчасти и борьбой пятистопного ямба с четырехстопным. И сами молодые поэты это, несомненно, ощущали и даже пытались размышлять на эти темы[217].

Ряд особенностей «парижской ноты» определялся темпераментом ее основателя, к мнениям которого адепты «ноты» прислушивались очень внимательно. Сам основатель хорошо понимал эту особенность, и она его не слишком радовала. 28 октября 1955 г. Адамович писал Гингеру: «Думая лично о себе, я думаю, что имел тлетворное влияние на некоторых парижских юношей лет 40 и больше. Не сочтите это за самомнение: “имел влияние”. Кажется, что-то имел, но то, что во мне было чем-то вроде “суеты сует” и безразличьем ко всему — т. е. слабостью — они приняли за общий стиль, для всех, и вышло глупо. Это, собственно говоря, отчасти объясняет “парижскую ноту”»[218].

В печати об этом Адамович высказался чуть по иному: «Был некий личный литературный аскетизм, а вокруг него, или иногда в ответ ему, некое коллективное лирическое уныние <...> При отрицательном методе выработки стиля, внешнего и внутреннего, неудивительно, что поэтические парижане пристрастились к тонам серым, тусклым и к напевам тихим, меланхолическим вместо громоподобных гимнов, од или обличительных филиппик. В самом деле, им проповедывали возведение и эмоционального, и словесного скептицизма в добродетель: бесцветность и была плодом ее. Мало кто догадывался, что бесцветность — лишь нечто вроде первой большой узловой станции на посвятительном пути к поэзии, со всевозможными разветвлениями вдаль, или если даже завершение пути, то лишь после преодоления всех красочных соблазнов»[219].

*
* *

Адамовича иногда упрекали в отсутствии новых идей. Но еще в 1922 г. Мандельштам, пусть и полушутя, сказал: «Литературные школы живут не идеями, а вкусами; принести с собой целый ворох новых идей, но не принести новых вкусов значит не сделать новой школы, а лишь основать поэтику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей»[220]. «Парижская нота» была создана Адамовичем по рецепту своего бывшего соратника и стала последней значительной философией поэзии не только в эмиграции, но и во всей русской литературе XX века.

Вспоминая в конце жизни о «парижской ноте», Адамович сказал, что больше всего в те годы хотелось «все “самое важное” из прошлого как бы собрать в комок и бросить в будущее»[221].

После войны о «ноте» писали уже по преимуществу мемуаристы, пытавшиеся объяснить себе и другим, что это было. 23 апреля 1956 г. Ю. Терапиано писал В. Маркову: «с 1939 г. прежняя парижская атмосфера кон-

чена, теперь нужно ждать, как послевоенные поэты определят свою "ноту" <...> нового мироощущения, новой атмосферы, несмотря на то, что прошло столько лет с 1945 г., еще нет»[222]. Совершенно вразрез с советами своего учителя Ходасевича Терапиано предлагал эмигрантам второй волны: «Вместо следования хорошим образцам произвели бы переоценку ценностей, как некогда "парижане", и попробовали бы найти *свое* лицо, *свою "ноту"*»[223].

Термин, возможно, был и не самым удачным, однако ничего лучшего с тех пор так и не придумали. В попытках самоопределений поэты вновь и вновь возвращались все к тому же первоисточнику. По аналогии с «парижской нотой» Ю. Иваск после Второй мировой войны пытался выделять «американскую ноту» «в поэзии некоторых поэтов, переселившихся в Америку»[224]. А на рубеже XX–XXI вв. каких только «нот» не открывали критики и поэты. Александр Гольдштейн выражал надежду, что появляется «основание в недалеком будущем говорить об особой иерусалимской ноте в поэзии, как говорим мы о парижской ноте»[225]. Вниманию читателей предлагались «пермская нота»[226], «гудзонская»[227], «средиземноморская»[228], «екатеринбургская»[229]. Вполне возможно, появятся и другие, но все восходят к одному архетипу, или, если угодно, единственному оригиналу. И дело не в том, что они имеют какие-то стилистические сходства, дело в удачно открытом в свое время принципе-прародителе.

Примечания

[1] Сам Адамович признавался, что тянувшимся к «ноте» молодым поэтам объяснялось преимущественно, как не надо писать: «Сообщено им было только то, чего надлежит избегать: то, что следует развить, оставалось тайной» (Воздушные пути. 1963. № 3. С. 80). Примерно то же он писал и ранее, защищая от нападок «Числа», которые, по его словам, «и не утверждали никогда, что программа у них имеется. Они твердо знали только, чего они не хотят. В перспективах положительных все оставалось еще неясно и расплывчато» (*Адамович Г.* «Числа»: Книга четвертая // Последние новости. 1931. 13 февраля. № 3614. С. 5).

[2] *Иваск Ю.* О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. 1950. № 23. С. 196.

[3] *Бем А.* В тупике // Меч. 1936. 5 апреля. № 14.

[4] *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк: Альбатрос; Третья волна, 1987. С. 131.

[5] *Болычев И.И.* Творческий путь Игоря Чиннова: Дис. ... канд. филол. н. / Лит. ин-т им. А.М. Горького. М., 1999. С. 63.

[6] Там же. С. 43–44.

[7] Из письма Ю.П. Иваска В.Ф. Маркову от 24 августа 1956 г. // Собрание Жоржа Шерона (Лос-Анджелес).

[8] *Яновский В.* Ушел Адамович // Новое русское слово. 1972. 26 марта.

[9] *Терапиано Ю.* О зарубежной поэзии 1920–1960 годов // Грани. 1959. № 44. С. 7.

[10] Звено. 1927. 23 января. № 208. С. 1.

[11] Числа. 1930. № 2/3. С. 310–311.

[12] Круг. 1936. № 2. С. 160–173.

[13] *Терапиано Ю.* Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 98.

[14] Наиболее подробно об этом см.: *Ливак Л.* «Героические времена молодой зарубежной поэзии»: литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // Диаспора. Вып. 7. М., 2005. С. 131–242.

[15] В Париже наибольшую известность получили «Палата поэтов» (1921–1922), «Гатарапак» (1921–1923), «Через» (1923–1924), но ими картина отнюдь не ограничивается.

[16] *Адамович Г.* Парижские впечатления // Последние новости. 1934. 12 апреля. № 4767. С. 2.

[17] *Ходасевич В.* Летучие листы: По поводу «Перекрестка» // Возрождение. 1930. 10 июля.

[18] Руководимые А.Л. Бемом «Таверна поэтов» (Варшава, 1920–1922), а затем «Скит поэтов» (Прага, 1922–1940), Парижский Цех поэтов, основанный М.А. Струве и С.А. Соколовым-Кречетовым (1920), чуть позже возрожденный в Париже Г. Адамовичем и Г. Ивановым петербургский Цех поэтов (1923–1926), Союз молодых поэтов и писателей (1925–1940).

[19] Уже после Второй мировой войны Ю. Терапиано писал: «1925 год и последующие годы были эпохой пересмотра и переоценки всего наследия прошлого — символизма, акмеизма, футуризма — и началом нового поэтического течения, вылившегося потом в “парижскую ноту”. В эти годы <...> началось “поправение”» (*Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. С. 228).

[20] Ю. Терапиано даже был убежден: «В первые годы эмиграции оппозиция левым течениям в поэзии <...> являлась обязательной для зарубежных поэтических идеологов» (*Терапиано Ю.* О зарубежной поэзии 1920–1960 годов // Грани. 1959. № 44. С. 5).

[21] Вспоминая эти годы, Ю. Терапиано заметил: «В то время поэтическая атмосфера эмигрантского поколения только еще смутно намечалась» (*Терапиано Ю.* Встречи. С. 84).

[22] Воля России. 1926. № 3. С. 43–55.

[23] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1926. № 167. 11 апреля. С. 1.

[24] *Ходасевич В.* Подземные родники // Новый корабль. 1927. № 2. С. 28.

[25] *Слоним М.* Литература эмиграции // Воля России. 1925. № 2. С. 175.

[26] *Слоним М.* Литературные отклики // Воля России. 1926. № 8/9. С. 95.

[27] *Мочульский К.* Молодые поэты // Последние новости. 1929. 13 июня. № 3004. С. 3.

[28] Современные записки. 1929. № 38. С. 521.

[29] Подробнее см.: *Hagglund R.* The Russian Emigre Debate of 1928 on Criticism // Slavic Review. 1973. Vol. 32. № 3. P. 515–526.

[30] *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10/11. С. 106–107.

[31] *Федотов Г.П.* О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк, 1942. С. 190.

[32] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1926. 24 января. № 156. С. 1.

[33] «...В памяти эта эпоха запечатлелась навсегда...» Письма Ю.К. Терапиано к В.Ф. Маркову (1953–1966) / Публ. *О.А. Коростелева* и *Ж. Шерона* // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 24. СПб., 1998. С. 288.

[34] *Адамович Г.* Поэзия в эмиграции // Опыты. 1955. № 4. С. 48.

[35] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1931. 2 апреля. № 3662. С. 3.

[36] *Г. А.* «Скит» // Последние новости. 1934. 5 июля. № 4851. С. 3.

[37] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 23 января. № 208. С. 1–2.

[38] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 3 апреля.

[39] *Ходасевич В.* Бесы // Возрождение. 1927. 11 апреля.

[40] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 17 апреля.

[41] Наиболее подробно см.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Paris: YMCA-Press, 1984; *Bethea D.* Khodasevich: His Life and Art. Princeton, 1983; *Hagglund R.* The Adamovich-Xodasevic Polemics // Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 3. P. 239–252; *Hagglund R.* The Russian Emigre Debate of 1928 on Criticism // Slavic Review. 1973. Vol. 32. № 3. P. 515–526; *Hagglund R.* A vision of Unity: Adamovich in Exile. Ann Arbor, 1985; *Коростелев О.* Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204–208; *Коростелев О.А.* Пафос свободы: Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., примеч. *О.А. Коростелев*, *Н.Г. Мельников*; Подгот. текста, предисл., преамбулы *О.А. Коростелев*. М., 2002. Ч. 1. С. 3–35.

[42] *Терапиано Ю.* Об одной литературной войне // Мосты. 1966. № 12. С. 373.

[43] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. № 2. С. 67.

[44] *Чагин А.И.* «Перекресток» // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 2: Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000. С. 313–314.

[45] *Ходасевич В.* Летучие листы: По поводу «Перекрестка» // Возрождение. 1930. 10 июля.

[46] Там же.

[47] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1931. 2 апреля. № 3662. С. 3.

[48] Возрождение. 1935. 28 марта.

[49] Возрождение. 1927. 11 апреля.

[50] Числа. 1930. № 2/3. С. 239.

[51] *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. С. 132.

[52] *Ходасевич В.* «Круг» // Возрождение. 1937. 12 ноября.

[53] *Ходасевич В.* «Круг», книга 3-я // Возрождение. 1938. 14 октября.

[54] *Федотов Г.* О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк, 1942. С. 193.

[55] *Иваск Ю.* Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сб. статей под ред. *Н.П. Полторацкого*. Питсбург, 1972. С. 46.

[56] *Яновский В.* Поля Елисейские. Нью-Йорк, 1983. С. 52.

[57] *Вейдле В.* О тех, кого уже нет // Новое русское слово. 1976. 18 июля.

[58] Gleb Struve Papers. Hoover Institution Archives. Stanford University.

[59] Подробнее см.: *Белошевская Л.* Пражский «Скит»: Попытка реконструкции // Rossica. Научные исследования по русистике, украинистике, белорусистике. 1996. № 1. С. 61–71; *Белошевская Л.* «Скит» и русская литературная Прага // Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами... Praha: Nápodni knihovna ČR, 1995. С. 214–220; Вокруг «Скита» / Публ. *О.М. Малевича* // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1998. С. 175–247; *Белошевская Л.* Молодая эмигрантская литература в Праге (Объединение «Скит»: творческое лицо) // Духовные течения русской и украинской эмиграции в Чехословацкой республике (1919–1939) (Менее известные аспекты темы) / Под редакцией *Л. Белошевской*. Прага: Славянский институт АН ЧР, 1999. С. 164–203; «Скит». Прага 1922–1940: Антология. Биографии. Документы / Вступ. ст., общая редакция *Л.Н. Белошевской*; Сост., биографии *Л.Н. Белошевской*, *В.П. Нечаева*. М.: Русский путь, 2006; см. также статью Л.Н. Белошевской в наст. томе.

[60] *Белошевская Л.* Пражский «Скит»: Попытка реконструкции // Rossica: Научные исследования по русистике, украинистике, белорусистике. 1996. № 1. С. 70–71.

[61] *Гомолицкий Л.* Арион: О новой зарубежной поэзии. Париж, 1939. С. 95.

[62] *Бем А.* О двух направлениях современной поэзии // Меч. 1934. 19 декабря. № 2(35).

[63] *Бем И.А.* «Скит поэтов» в Праге // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 226.

[64] *Бубеникова М., Вахаловска Л.* Русский подвижник в Праге // *Бем А.* Письма о литературе. Praha: Euroslavica, 1996. С. 20.

[65] *Бем А.* «Священная лира» // Меч. 1938. 12 июня. № 23.

[66] *Бем А.* «Вскипевшая жизнь эмигранта»: О стихах Льва Гомолицкого // Меч. 1936. 14 июня. № 24.

[67] *Бем А.* О критике и критиках (Статья вторая) // Руль. 1931. 6 мая. № 3173.

[68] *Бем А.* Спор о Маяковском // Руль. 1931. 2 июля. № 3220.

[69] *Бем А.* В защиту читателя // Руль. 1931. 16 июля. № 3232.

[70] *Бем А.* Еще о Гумилеве // Руль. 1931. 24 сентября. № 3292.

[71] *Бем А.* «Числа» // Руль. 1931. 30 июля. № 3244.

[72] *Бем А.* Литература с кокаином // Меч. 1938. 7 августа. № 31.

[73] *Бем А.* О парижских поэтах // Меч. 1937. 4 июля. № 25.

[74] *Бем А.* «Магический реализм» // Молва. 1932. 2 октября.

[75] *Бем А.* Столичный провинциализм // Меч. 1936. 19 января. № 3.

[76] Меч. 1936. 5 апреля. № 14.

[77] Меч. 1936. 20 сентября. № 38.

[78] *Бем А.* Жизнь и поэзия // Меч. 1935. 21 апреля. № 16.

[79] *Бем А.* О стихах Эмилии Чегринцевой // Меч. 1936. 22 марта. № 12.

[80] *Гомолицкий Л.* Надежды символ // Меч. 1936. 26 января. № 4(88). С. 6.

[81] *Бем А.* «Священная лира» // Меч. 1938. 12 июня. № 23.

[82] *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 180.

[83] Подробнее об этом см.: *Задражилова М.* Безответный триалог // Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами... Сборник докладов. Прага, 1995. С. 181–196.

[84] *Бем А.* Поэзия Л. Червинской // Меч. 1938. 1 мая. № 17.

[85] См.: *Гершельман К.* О современной поэзии // Новь. Шестой сборник ко «Дню русской культуры». Таллин, 1934. С. 50–56.

[86] *Бем А.* Соблазн простоты // Меч. 1934. 22 июля. № 11/12. С. 16.

[87] См. об этом: *Белошевская Л.* Молодая эмигрантская литература в Праге (Объединение «Скит»: творческое лицо) // Духовные течения русской и украинской эмиграции в Чехословацкой республике (1919–1939). С. 181–182.

[88] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1933. 25 мая. № 4446. С. 2.

[89] *Г. А.* «Скит» // Последние новости. 1934. 5 июля. № 4851. С. 3.

[90] *Бем А.* О двух направлениях современной поэзии // Меч. 1935. 13 января. № 2.

[91] *Терапиано Ю.* Перечитывая «Антологию» // Журнал Содружества. 1936. Март. № 3(39). С. 10.

[92] *Белошевская Л.* Молодая эмигрантская литература в Праге (Объединение «Скит»: творческое лицо) // Духовные течения русской и украинской эмиграции в Чехословацкой республике (1919–1939). С. 182.

[93] *Шаховская З.* В поисках Набокова. С. 177–178.

[94] *Гомолицкий Л.* Скит поэтов // Меч. 1937. 18 июля. С. 6.

[95] Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. С. 184–185.

[96] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1937. 28 октября. № 6060. С. 3.

[97] См., например: *Ливак Л.* Критическое хозяйство Владислава Ходасевича // Диаспора. 2002. Вып.4. С. 428–430.

[98] Подробнее см.: *Голубева Л.Г.* «Кочевье» // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 2: Периодика и литературные центры. С. 208–210.

[99] *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. С. 133.

[100] *Малевич О.* Три жизни и три любви Марка Слонима // Евреи в культуре русского зарубежья. Т. 3. Иерусалим, 1994. С. 86.

[101] *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10/11. С. 109.

[102] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Paris: YMCA-Press, 1984. С. 69.

[103] *Слоним М.* Литературный дневник: О литературной критике в эмиграции // Воля России. 1928. № 7. С. 63–64.

[104] *Малевич О.* Три жизни и три любви Марка Слонима // Евреи в культуре русского зарубежья. Т. 3. Иерусалим, 1994. С. 85.

[105] *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10/11. С. 110.

[106] Там же. С. 111.

[107] С докладом «Конец эмигрантской литературы» М. Слоним выступил на собрании «Кочевья» 8 октября 1931 г.

[108] Письма Г.В. Адамовича к З.Н. Гиппиус: 1925–1931 / Публ. *Н.А. Богомолова* // Диаспора. Вып. 3. 2002. С. 465.

[109] «...Наша культура, отраженная в капле...»: Письма И. Бунина, Д. Мережковского, З. Гиппиус и Г. Адамовича к редакторам парижского «Звена» (1923–1928) / Публ. *О.А. Коростелева* // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 24. С. 157.

[110] *Яновский В.* Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк: Серебряный век, 1983. С. 238.

[111] *Бохан Д.* Географический снобизм в поэзии // Искра (Вильно). 1936. 23 февраля. № 36. С. 2.

[112] *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10/11. С. 108.

[113] *Бем А.* В тупике // Меч. 1936. 5 апреля. № 14.

[114] *Гомолицкий Л.* В Гамбурге (В порядке «Гамбургского счета») // Журнал Содружества. 1936. Апрель. № 4(40). С. 27–30.

[115] Подробнее о полемике см.: *Коростелев О.А.* Первая антология эмигрантской поэзии «Якорь» в переписке и отзывах современников // Зарубежная Россия. 1917–1939: Сб. статей. Кн. 2. СПб., 2003. С. 292–300; *Устинов А.* «Надежды символ»: Антология «Якорь» как итог поэзии русской эмиграции // From the Other Shore: Russian Writers Abroad Past and Present. 2003. Vol. 3. P. 1–54. Материалы полемики см. в научно подготовленном переиздании: Якорь: Антология зарубежной поэзии / Сост. *Г.В. Адамович* и *М.Л. Кантор* / Под ред. *Луиджи Магаротто*, *Олега Коростелева* и *Андрея Устинова*. СПб., 2006.

[116] *Бем А.* Порочный круг // Меч. 1938. 16 января. № 2.

[117] *Ходасевич В.* «Круг», кн. 2-я // Возрождение. 1937. 12 ноября. № 4105.

[118] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1937. 25 ноября. № 6088. С. 3.

[119] Всего вышло два номера, в которых были напечатаны стихи и статьи А. Булкина, Б. Божнева, А. Гингера, А. Присмановой, В. Андреева, В. Познера, Б. Поплавского, Б. Сосинского, А. Черновой, С. Луцкого, М. Струве, В. Парнаха. В ближайших номерах планировалось опубликовать также А. Бибикова, Г. Евангулова, Е. Комарова,

Н. Муравьева, Д. Резникова, но на втором номере издание прекратилось. Это было довольно искусственное объединение поэтов, которые позже назовут себя формистами (подробнее см.: *Рагозина К.О.* Формисты // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 2: Периодика и литературные центры. С. 485–486), и нескольких членов парижского Союза молодых поэтов и писателей, преимущественно авангардного крыла (часть из них были связаны родственными отношениями — Д. Резников, Б. Сосинский и В. Андреев были женаты на сестрах Черновых). Подробная история этого объединения еще не написана.

[120] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1928. № 4. С. 190.

[121] *Адамович Г.* «Современные записки», кн. XXXIX. Часть литературная // Последние новости. 1929. 11 июля. № 3032. С. 3.

[122] *Адамович Г.* «Современные записки» № 47. Часть литературная // Последние новости. 1931. 22 октября. № 3865. С. 3.

[123] *Иваск Ю.* Письма о литературе // Новое русское слово. 1954. 21 марта. № 15303. С. 8.

[124] *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7/8. P. 23–46; 1977 (July). V. 3. P. 281–300; 1981 (15 February). IX. P. 175–190; По поводу Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма // Russian Literature. 1977. V. 4. P. 315–323; *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме. М., 1996.

[125] *Яновский В.* Ушел Адамович // Новое русское слово. 1972. 26 марта.

[126] *Иваск Ю.* О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. 1950. № 23. С. 196.

[127] См. подробнее в наст. издании статью о Г.В. Адамовиче.

[128] *Марков В.* О поэзии Георгия Иванова // Опыты. 1957. № 8. С. 85.

[129] «...В памяти эта эпоха запечатлелась навсегда...» Письма *Ю.К. Терапиано* к *В.Ф. Маркову* (1953–1966) // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 24. С. 272.

[130] См., например, отзыв на первую книгу: «Типично юношеские стихи. Они, в сущности, еще "не написаны" и приятна в них лишь мелодия <...> со временем он может стать поэтом. У него есть основания писать стихи, есть то, что называется "лирическим содержанием" — он только еще не в силах его выразить» (Современные записки. 1929. № 38. С. 525). Не более комплиментарна и рецензия на второй сборник: «Стихи, не лишенные прелести, но чуть-чуть игрушечные, будто написанные не совсем "всерьез". Между тем, вчитываясь в сборник Штейгера, видишь, что он мог бы писать иначе» (*Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1932. 18 февраля. № 3984. С. 2). Впрочем, при желании эти отзывы можно расценить и как своеобразное провоцирование или даже подталкивание в желаемую сторону.

[131] *Адамович Г.* «Современные записки». № 58. Часть литературная // Последние новости. 1935. 4 июля. № 5215. С. 3.

[132] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1936. 30 апреля. № 5516. С. 2.

[133] Якорь: Антология зарубежной поэзии. Берлин, 1936. С. 158.

[134] *Штейгер А.* Неблагодарность. Париж, 1936. С. 7.

[135] *Иваск Ю.* Новые сборники стихов // Новый журнал. 1951. № 25. С. 301.

[136] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1930. 1 июня. № 3357. С. 5.

[137] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1934. 29 марта. № 4753. С. 2.

[138] Числа. 1933. № 9. С. 25.

[139] Опыты. 1957. № 8. С. 136–137.

[140] Якорь. Берлин, 1936. С. 70.

[141] *Ратников К.В.* Эволюция поэтического творчества Н.А. Оцупа: Автореферат диссертации... канд. филол. н. Екатеринбург, 1999. С. 13.

[142] Числа. 1930/1931. № 4. С. 10.

[143] *Ратников К. В.* Эволюция поэтического творчества Н.А. Оцупа: Автореферат диссертации... канд. филол. н. С. 12.

[144] Числа. 1930. № 1. С. 22–23.

[145] Современные записки. 1936. № 60. С. 198.

[146] *Оцуп Н.* Жизнь и смерть: В 2 т. Париж, 1961.

[147] *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. Париж, 1983. С. 344.

[148] Там же.

[149] *Берберова Н.* Курсив мой. Нью-Йорк, 1983. Т. 1. С. 318.

[150] *Адамович Г.* Довид Кнут и П. Ставров // Новое русское слово. 1955. 29 июня.

[151] Современные записки. 1932. № 48. С. 210.

[152] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1932. 14 апреля. № 4040. С. 2.

[153] *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10/11. С. 111.

[154] *Хазан В.* Довид Кнут: Судьба и творчество. Lyon, 2000. С. 161.

[155] Там же. С. 65.

[156] Там же. С. 60–61.

[157] Там же. С. 65.

[158] *Терапиано Ю.* <Рец.> // Современные записки. 1933. № 51. С. 457.

[159] *Чиннов И.* Вспоминая Адамовича // Новый журнал. 1972. № 109. С. 140.

[160] *Адамович Г.* «Современные записки», кн. 49. Часть литературная // Последние новости. 1932. 2 июня. № 4089. С. 2.

[161] Современные записки. 1934. № 56. С. 164.

[162] Современные записки. 1933. № 53. С. 214.

[163] *Терапиано Ю.* Встречи. Нью-Йорк, 1953.

[164] *Герра Р.* Борис Закович — последний поэт «парижской ноты» // Евреи России — иммигранты Франции: Очерки о русской эмиграции / Под ред. В. Московича, В. Хазана и С. Брейар. Москва—Париж—Иерусалим, 2000. С. 300.

[165] Числа. 1930/1931. № 4. С. 24.

[166] *Адамович Г.* Литература в «Русских записках» // Последние новости. 1939. 16 февраля. № 6534. С. 3.

[167] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1935. 24 января. № 5054. С. 2.

[168] *Иваск Ю.* Разговоры с Адамовичем (1958–1971) // Новый журнал. 1979. № 134. С. 95.

[169] Новоселье. 1948. № 37–38. С. 93.

[170] *Болычев И.И.* Творческий путь Игоря Чиннова: Дис. ... канд. филол. н. С. 64.

[171] *Крейд В.* «В линиях нотной страницы...» // В Россию ветром строчки занесет...: Поэты «Парижской ноты» / Сост., предисл. и примеч. *В. Крейда*. М., 2003. С. 12, 17.

[172] *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2/3. С. 309.

[173] *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 178.

[174] «Поэзия Шилейко на редкость <...> близка к “позднему Серебряному веку”, к “парижской ноте” — в ней явно “сквозит” открытый Адамовичем “трансцендентальный ветерок” на минимальных отрезках стихотворного текста» (*Рыкова О.* Шумерские таблетки для поэта // НГ-Ex libris. 1999. 23 декабря. С. 2).

[174a] «Ее стихи тематически и своей тональностью перекликаются с поэзией “парижской ноты”» (*Крейд В.* Ирина Николаевна Кнорринг (1906–1943) // Новый исторический вестник. 2004. № 10).

[175] «Остроты, пронзительности Адамовича у Винокурова нет. Но не кажется ли вам, что “парижская нота” отразилась, хоть и не отчетливо, в строках советского поэта?» (*Чиннов И.* Смотрите — стихи // Новый журнал. 1968. № 92. С. 137).

[176] *Адамович Г.* Послесловие // Воздушные пути. 1963. № 3. С. 80–81.

[177] *Бем А.* Поэзия Л. Червинской // Меч. 1938. 1 мая. № 17.

[178] *Иваск Ю.* Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сборник статей под ред. *П.Н. Полторацкого.* Питсбург, 1972. С. 46.

[179] *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. С. 237–238.

[180] Новый корабль. 1928. № 4. С. 3.

[181] *Чиннов И.* Линии. Париж: Рифма, 1960. С. 11.

[182] Из стихотворения Л. Червинской «Иди, мой друг. Господь с тобою...», вошедшего в ее книгу «Двенадцать месяцев» (Париж, 1956).

[183] См. подробнее: *Коростелев О.А.* Поэзия Георгия Адамовича. Дисс. ... к ф н. М., 1995.

[184] *Адамович Г.* Комментарии. Вашингтон: Victor Kamkin Inc., 1967. С. 208.

[185] Там же. С. 78.

[186] Там же. С. 105.

[187] *Адамович Г.В.* Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. № 2. С. 3.

[188] *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. С. 154.

[189] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1925. 27 июля. № 130. С. 2.

[190] *Анненский И.* Книги отражений. М.: Наука. 1979. С. 486.

[191] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1925. 9 ноября. № 145. С. 2.

[192] *Адамович Г.* Комментарии. С. 173–174.

[193] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1939. 12 января. № 6499. С. 3.

[194] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 29 мая. № 226. С. 1.

[195] *Анненский И.* Книги отражений. С. 201.

[196] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 29 мая. № 226. С. 1.

[197] *Адамович Г.* Об Алексее Толстом и его последних произведениях // Современные записки. 1927. № 33. С. 428.

[198] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 17 апреля. № 220. С. 2.

[199] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 29 мая. № 226. С. 1.

[200] *Адамович Г.* Комментарии. С. 183.

[201] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1925. 3 августа. № 131. С. 2.

[202] *Адамович Г.* Комментарии. С. 174–175.

[203] *Иваск Ю.* Собеседник: Памяти Георгия Викторовича Адамовича // Новый журнал. 1972. № 106. С. 286.

[204] *Адамович Г.* Комментарии. С. 8–9.

[205] *Адамович Г.* Мои встречи с Алдановым // Новый журнал. 1960. № 60. С. 100.

[206] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1925. 3 августа. № 131. С. 2.

[207] *Адамович Г.* Комментарии. С. 70.

[208] *Глэд Д.* Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991. С. 23.

[209] «...В памяти эта эпоха запечатлелась навсегда...» Письма Ю.К. Терапиано к В.Ф. Маркову (1953–1966) // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 24. С. 245.

[210] Подробнее об этом см.: *Коростелев О.* Георгий Адамович, Владислав Ходасевич

и молодые поэты эмиграции (реплика к старому спору о влияниях) // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11. С. 282–292.

[211] *Адамович Г.* Поэзия в эмиграции // Опыты. 1955. № 4. С. 57.

[212] *Гаспаров М.Л.* Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 306.

[213] *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 58.

[214] Там же. С. 104.

[215] Руль. 1928. 24 октября.

[216] *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. С. 105.

[217] См., например: *Гингер А.* О разновидностях русского пятистопного ямба // Орион. Париж, 1947. С. 113–117.

[218] *Адамович Г.* Одиночество и свобода / Сост., предисл. и примеч. *В. Крейд.* М., 1996. С. 398.

[219] *Адамович Г.* Послесловие // Воздушные пути. 1963. № 3. С. 80–81.

[220] *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 66–67.

[221] *Адамович Г.* Комментарии. С. 185.

[222] «...В памяти эта эпоха запечатлелась навсегда...» Письма Ю.К. Терапиано к В.Ф. Маркову (1953–1966) // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 24. С. 252 (из письма от 15 июля 1955).

[223] Там же. С. 277.

[224] *Иваск Ю.* Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сборник статей. Под ред. *Н.П. Полторацкого.* Питсбург, 1972. С. 68; *Иваск Ю.* Американская нота // Русская мысль. 1971. 15 апреля. № 2838. С. 9.

[225] *Гольдштейн А.* Несколько слов прозы после стихов // Иерусалимский поэтический альманах. Иерусалим, 1993.

[226] *Абашев В.* Пермская нота // Арион. 1999. № 4. С. 46–53.

[227] *Панн Л., Волков С.* Мы подкидыша станем качать: («Гудзонская нота» в русской поэзии) // Арион. 2000. № 2. С. 84–93.

[228] *Бараш А.* Средиземноморская нота. Стихотворения. М.; Иерусалим, 2002.

[229] *Костюков Л.* Екатеринбургская нота // Арион. 2003. № 2. С. 69–74.

КРАТКАЯ ХРОНИКА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ОСНОВНЫХ УЧАСТНИКОВ

Хронику жизни основателя «парижской ноты» Георгия Адамовича см. в наст. изд. в приложении к статье О.А. Коростелева «Георгий Адамович», хронику жизни Георгия Иванова см. в приложении к статье И.И. Болычева «Георгий Иванов».

Анатолий Сергеевич Штейгер

1907, 7(20) июля — Родился в имении гр. Бобринских, украинском местечке Смела Киевской губернии в семье из российской ветви старого швейцарского рода баронов Штейгеров. Отец — Сергей Эдуардович Штейгер (1868–1937), уездный предводитель дворянства, адъютант графа Мусина-Пушкина, позже депутат Государственной Думы (1913), мать Анна Петровна (1882–1967), младшая сестра — будущая поэтесса Алла Головина (1909–1987).

1907–1916 — Детство провел в родовом имении отца Николаевке и в уездном городе Каневе.

1913–1914 — Живет в Петербурге.

1917 — Отец сдает имение в аренду и увозит семью в Одессу.

1919 — Семья уезжает в Константинополь, но вскоре по поручению генерала Деникина С.Э. Штейгер с семьей возвращается в Одессу.

1920, 25 февраля — На пароходе «Баку» семья эвакуируется из Одессы в Константинополь.

1921 — Семья переезжает в Чехословакию, где Анатолий с сестрой учатся в гимназии для русских беженцев в Моравской Тшебове.

1927 — Получает место секретаря в Русском Доме в Сен Женевьев де Буа под Парижем, знакомится с И.И. Бунаковым-Фондаминским, Мережковскими, А.М. Ремизовым, М.А. Осоргиным. Знакомится с лидером младороссов А. Казем-Беком, заинтересовывается его идеями, принимает участие в движении младороссов.

1928 — Первая публикация («Новый корабль», № 3). Знакомится с Г.В. Ивановым, Г.В. Адамовичем. Выпускает первую книгу стихов «Этот день» (Париж, 1928).

1931 — Выпускает вторую книгу стихов «Эта жизнь» (Париж, 1931), в которой в полном объеме воплощены каноны «парижской ноты». Семья переезжает в Берн.

1933–1939 — Печатается в «Современных записках», «Числах», «Встречах», «Русских записках», «Круге».

1935–1936 — Лечится в швейцарском санатории для туберкулезных больных Heiligen Schwendi, изредка приезжая в Париж.

1936 — Выпускает третью книгу стихов «Неблагодарность» (Париж: Числа, 1936).

1936–1937 — Эпистолярный роман с Мариной Цветаевой.

1940 — В январе призван в армию, но вместо службы несколько месяцев провел в военных госпиталях.

1940–1942 — Работает в бюро военной цензуры.

1942–1944 — Лечится в клинике Vermont (Leysin). Готовит итоговое издание своих стихов, которое увидит свет уже после смерти автора — «Дважды два четыре: Стихи 1926–1936 гг.» (Париж: Рифма, 1950).

1944, 24 октября — Скончался в г. Leysin (Швейцария). Похоронен в Берне.

Лидия Давыдовна Червинская

1907 — Точную дату рождения установить не удалось.

1920 — Семья эвакуируется в Константинополь.

1922 — Червинская переезжает в Париж.

1930 — Выходит замуж за поэта, секретаря редакции «Чисел» Лазаря Израилевича Кельберина (1907–1989); брак распался в 1936 г.

1930–1934 — Печатается в «Числах», сборниках Союза молодых поэтов в Париже.

1934 — Выходит первая книга стихов «Приближения» (Париж: Числа, 1934), получившая высокие оценки критики (Г.В. Адамович, М.О. Цетлин).

1934–1939 — Печатается в «Современных записках».

1937 — Выпускает вторую книгу стихов «Рассветы» (Париж, 1937), вокруг которой в очередной раз вспыхивают критические споры по поводу «парижской ноты» (В.Ф. Ходасевич, А.Л. Бем).

1945 — Арестована французскими властями по подозрению в коллаборационизме во время оккупации Парижа.

1946 — После освобождения из тюрьмы живет в Париже, вновь участвует в литературной жизни, печатается в «Новоселье», «Новом журнале», «Опытах», «Гранях».

1956 — При содействии С. Маковского и Г. Адамовича выпускает третью книгу стихов «Двенадцать месяцев» (Париж: Рифма, 1956). Частично теряет зрение (врачи обнаруживают склероз глаз), живет на пенсию Литературного фонда.

1959 — Ложится в клинику и переносит ряд операций на глазах.

1960 — В марте с подачи Г.В. Адамовича и А.В. Бахраха уезжает работать в Мюнхен на радиостанцию «Свобода».

1988 — В июле скончалась после тяжелой болезни.

МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ

Здесь приведены лишь основные материалы, проливающие свет на историю «парижской ноты». Полный вариант библиографии (600 позиций) см. в тематическом номере «Литературоведческого журнала», посвященном «парижской ноте» (2008. № 21). Более подробная информация по некоторым близким темам содержится в подготовленных параллельно библиографиях:

Литература русской эмиграции: Материалы к библиографии / Сост. *О.А. Коростелев* // Europa Orientalis. 2003. Vol. XXII. № 2.

Литературная критика русской эмиграции: Материалы к библиографии // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов: Сборник научных трудов ИНИОН РАН. М., 2005. Ч. I.

Георгий Адамович: Аннотированный указатель работ о жизни и творчестве (1915–2005) / Сост. *О.А. Коростелев*. М.: Русский путь, 2008 (в печати).

Георгий Адамович. Материалы к библиографии / Сост. *О.А. Коростелев* (готовится к изданию).

О Георгии Адамовиче см. соответствующую статью в наст. издании и справочные материалы к ней.

Персоналии

Библиографии книг Г.В. Адамовича и Г.В. Иванова см. в статьях о них.

ОДОЕВЦЕВА И.В.

Контрапункт. Париж: Рифма, 1951.

Стихи, написанные во время болезни. Париж, 1952.

Десять лет: Стихи. Париж: Рифма, 1961.
Одиночество. Вашингтон: Русская книга, 1965.
Златая цепь: Стихи. Париж: Рифма, 1975.
Портрет в рифмованной раме: Стихи. Париж: Рифма, 1976.
Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены / Сост., подгот. текста, вступ. ст. *Е.В. Витковского*; Послесл. *А.П. Колоницкой.* М.: Согласие, 1998.

ОЦУП Н.А.

В дыму: Вторая книга стихов. Париж: Петрополис, 1926.
Встреча: Поэма. Париж: Н.П. Карбасников, 1928.
Дневник в стихах. Париж, 1950.
Три царя. Драматическая библейская трилогия. Париж, 1958.
Жизнь и смерть: Стихи 1918–1958 гг.: В 2 т. / Предисл. *К.Д. Померанцева.* Париж, 1961.
Океан времени: Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания / Сост., вступ. ст. *Луи Аллена*; Коммент. *Р. Тименчика.* СПб.; Дюссельдорф: Логос; Голубой всадник, 1993, 1994 (Литература русского зарубежья).
Николай Гумилев: Жизнь и творчество. СПб.: Logos, 1995.

ЧЕРВИНСКАЯ Л.Д.

Приближения. Париж: Числа, 1934.
Рассветы: Стихи. Париж, 1937.
Двенадцать месяцев. Париж: Рифма, 1956.

ЧИННОВ И.В.

Монолог. Париж: Рифма, 1950.
Линии: Вторая книга стихов. Париж: Рифма, 1960.
Собрание сочинений: В 2 т. / Сост., подгот. текста, коммент. *О. Кузнецовой, А. Богословского.* М.: Согласие, 2000–2002.
Т. 1: Стихотворения / Сост., вступ. ст., коммент. *О. Кузнецовой.* М., 2000.
Т. 2: Стихотворения 1985–1995. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост., подгот. текста, коммент. *О. Кузнецовой, А. Богословского.* М., 2002.
Загадки бытия: Избранное / Сост. *О. Кузнецова, А. Богословский.* М.: Христианское издательство, 1998.

ШТЕЙГЕР А.С.

Этот день: Стихи. Париж: Е. Сияльская, 1928.
Эта жизнь: Стихи, книга вторая. Париж, 1931.
Неблагодарность: Третья книга стихов. Париж: Числа, 1936.
Дважды два четыре: Стихи 1926–1936 гг. Париж: Рифма, 1950.
2×2=4: Стихи, 1926–1939 / Предисл. *Ю.П. Иваска*; Биогр. заметка *А.С. Головиной.* New York: Russica Publischers, Inc., 1982.

Коллективные сборники и антологии

Сборник стихов: Союз молодых поэтов и писателей в Париже. Париж, 1929. Вып. I <Вадим Андреев, Валентина Гансон, Александр Гингер, В. Дряхлов, Е. Калабина, Ирина Кнорринг, Дмитрий Кобяков, В. Мамченко, Юрий Мандельштам, Б. Очередин, Борис Поплавский, Анна Присманова, В. Смоленский, Юрий Софиев, Николай Станюкович>.

Сборник стихов / Изд. Союза молодых поэтов и писателей в Париже. Париж, [1929]. Вып. II <Валентина Гансон, Александр Гингер, Илья Голенищев-Кутузов, Алексей Дураков, Е. Калабина, Ирина Кнорринг, Дмитрий Кобяков, В. Мамченко, Юрий Мандельштам, Диомид Монашев, Анна Присманова, Ю. Рогаля-Левицкий, Владимир Смоленский, Юрий Софиев, Николай Станюкович, Екатерина Таубер, Константин Халафов, Т. Штильман>.

Сборник стихов. Париж: Изд. Союза молодых поэтов и писателей в Париже, 1930. Вып. III <Валентина Гансон, Леонид Ганский, Илья Голенищев-Кутузов, В. Дряхлов, Алексей Дураков, Лазарь Кельберин, Ирина Кнорринг, Дмитрий Кобяков, В. Мамченко, Юрий Мандельштам, Анна Присманова, В. Смоленский, Юрий Софиев, Николай Станюкович, Екатерина Таубер, Константин Халафов, Лидия Червинская, Т. Штильман>.

Сборник стихов. Париж: Изд. Союза молодых поэтов и писателей в Париже, 1930. Вып. IV <Леонид Ганский, Валентина Гансон, В. Дряхлов, Алексей Дураков, Лазарь Кельберин, София Красавина, Виктор Мамченко, Юрий Мандельштам, В. Смоленский, Юрий Софиев, Николай Станюкович, Екатерина Таубер, Константин Халафов, Лидия Червинская, Т. Штильман>.

Сборник союза молодых поэтов и писателей в Париже. [Париж], 1931. Вып. V <Анна Берлин, Николай Бухарский, Н. Васильчикова, Леонид Ганский, Александр Гингер, Валериан Дряхлов, Борис Закович, София Красавина, Виктор Мамченко, Юрий Мандельштам, О. Мими-Вноровская, Илья Никонов, Анна Присманова, Виктор Рубинштейн, В. Смоленский, Екатерина Таубер, Борис Очередин, Т. Штильман, В.С. Яновский>.

Якорь: Антология зарубежной поэзии / Сост. *Г.В. Адамович* и *М.Л. Кантор.* [Берлин]: Петрополис, 1936.

Эстафета: Сборник стихов русских зарубежных поэтов / Под ред. *Ю. Терапиано*, *В. Андреева*, *И. Яссен.* Париж; Нью-Йорк, 1948.

На Западе: Антология русской зарубежной поэзии / Сост. *Ю.П. Иваск.* Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953.

Муза диаспоры: Избранные стихи зарубежных поэтов 1920—1960 / Ред. *Ю.К. Терапиано.* Франкфурт-на-Майне: Посев, 1960.

Содружество: Из современной поэзии Русского Зарубежья / Сост. *Т. Фесенко.* Вашингтон: В.П. Камкин, 1966.

Литература русского зарубежья. Антология: В 6 т. / Сост. *В.В. Лавров.*
Т. 1. Кн. 1: 1920—1925. М.: Книга, 1990.
Т. 1. Кн. 2: 1920—1925. М.: Книга, 1990.
Т. 2: 1926—1930. М.: Книга, 1991.
Т. 3: 1931—1935. М.: Книга и бизнес, 1997.
Т. 4: 1936—1940. М.: Книга и бизнес, 1998.

Ковчег: Поэзия первой эмиграции / Сост. *В. Крейд.* М.: Политиздат, 1991.

«Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии русского зарубежья: 1920–1990 (Первая и вторая волна): В 4 кн. / Сост. *Е.В. Витковский*; Биогр. справки и коммент. *Г.И. Мосешвили*. М.: Московский рабочий, 1994–1997.

«Вернуться в Россию — стихами...» 200 поэтов эмиграции: Антология / Сост. *В. Крейд*. М.: Республика, 1995.

На чужих берегах: Лирика русского зарубежья. Хрестоматия / Сост. *Ф.П. Федоров*. М.: Ковчег, 1995.

Русское зарубежье: Хрестоматия по литературе / Сост. *В.И. Бурдин* и др. Пермь, 1995.

Русская Атлантида: Поэзия русской эмиграции. Младшее поколение первой волны / Сост., библ. и коммент. *С.А. Ивановой*. М.: Интрада, 1998.

Русский Париж / Сост., предисл. и коммент. *Т.П. Буслаковой*. М.: Изд-во МГУ, 1999.

Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., примеч. *О.А. Коростелева*, *Н.Г. Мельникова*; Подгот. текста, предисл., преамбулы *О.А. Коростелева*. М.: ООО «Издательство «Олимп»; ООО «Издательство «АСТ», 2002 (Библиотека русской критики).

В Россию ветром строчки занесет...: Поэты «Парижской ноты» / Сост., предисл. и примеч. *В. Крейда*. М.: Молодая гвардия, 2003 (Б-ка лирич. поэзии «Золотой жираф»).

Парижская нота: Антология; Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2008 (в печати).

Литература

Иваск Ю. Поэты «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сб. статей под ред. *Н.П. Полторацкого*. Питтсбург, 1972.

Tjalsma W. «Acmeism», Adamovic, The «Parisian Note» and Anatolij Steiger // Toward a Definition of Acmeism. Russian Language Journal. Supplementary issue. Spring 1975.

Hagglund R. The Adamovic-Xodasevic Polemics // Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 3; русский вариант: *Хэгглaнд Р.* Полемика Адамовича и Ходасевича / Пер. с англ. *М.Т.* // Митин журнал. 1986 (май—август). № 9/10.

Hagglund R. A Vision of Unity: The Poetry of Georgij Adamovic // Slavic and East European Journal. 1981. Vol. 25. № 1.

Hagglund R. A Vision of Unity: Adamovich in Exile. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Крейд В. Парижская нота и «Розы» Георгия Иванова // Записки Русской академической группы в США. 1994. Т. XXVI; То же: Культура Российского Зарубежья / Отв. ред.: *А.В. Квакин*, *Э.А. Шулепова*; Редкол.: *Ю.С. Борисов* и др.; Рос. ин-т культурологии. М., 1995.

Болычев И. Игорь Чиннов: «Последний парижский поэт» // Новый журнал. 1996. № 197.

Коростелев О.А. «Парижская нота» // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 2. Ч. II. М.: ИНИОН, 1997; то же в кн.: Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940 / Т. 2. Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000; вариант в кн.: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001.

Швабрин С.А. «Парижская нота» в литературе первой русской эмиграции: К определению понятия // Пуришевские чтения. М., 1997.

Федякин С. «Парижская нота» и «Перекресток». Между «Парижской нотой» и «классическим стихом» // Современное русское зарубежье / Сост., вступ. ст., примеч. *П.В. Басинского* и *С.Р. Федякина*. М.: Олимп, 1998.

Ратников К.В. «Парижская нота» в поэзии русского зарубежья. Челябинск: Издательство «Межрайонная типография», 1998.

Швабрин С.А. Полемика Владимира Набокова и писателей «парижской ноты»: Опыт анализа // Проблема традиций в русской литературе. Нижний Новгород, 1998; то же: Набоковский вестник. Вып. 4. СПб.: Дорн, 1999.

Коростелев О.А. Адамович (1892–1972) // Литература русского зарубежья: 1920–1940. Вып. 2. М.: ИМЛИ, Наследие, 1999.

Буслакова Т.П. Парижская «нота» в русской литературе: взгляд критики // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты / Под ред. *М.В. Михайловой*, *Т.П. Буслаковой*, *Е.А. Ивановой.* М., 2000. Вып. 1.

Герра Р. Борис Закович — последний поэт «парижской ноты» // Евреи России — иммигранты Франции: Очерки о русской эмиграции / Под ред. *В. Московича*, *В. Хазана* и *С. Брейар.* Москва—Париж—Иерусалим: Гешарим — Мосты культуры, 2000.

Коростелев О.А. Адамович Георгий Викторович (1892–1972) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 4. Ч. 1. М.: ИНИОН, 2001.

Ливак Л. К истории «парижской школы». Письма Анатолия Штейгера, 1937–1943 // Canadian-American Slavic Studies. 2003 (Spring-Summer). Vol. 37. № 1–2.

Коростелев О.А. «Мы и они» в мировоззрении «парижской ноты» (Георгий Адамович о Европе и России) // Europa Orientalis. 2003. Vol. XXII. № 2.

Крейд В. Что такое «парижская нота» // Слово/Word. 2004. № 43–44.

О.А. Коростелев

Георгий Адамович

Поэтическая карьера Адамовича с самого начала складывалась весьма успешно. По свидетельству Георгия Иванова, первая же книга Адамовича «“Облака” сразу сделала никому неведомого юного поэта “своим” в наиболее изысканном и разборчивом литературном кругу»[1]. На сборник появилось восемь одобрительных рецензий, в том числе отзывы Гумилева, Ходасевича, Жирмунского. Почти все рецензенты писали об Адамовиче как о поэте еще не установившемся, но обладающем необходимой самостоятельностью, а также хорошим вкусом (категория в акмеистской среде очень значимая). И все сходились на том, что его поэзию следует отнести к чистой лирике. Гумилев писал об Адамовиче: «Он не любит холодного великолепия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения»[2]. «За исключением двух или трех стихотворений, представляющих собою стихи-живопись, “Облака” всецело относятся к чистой лирике», — вторил ему другой рецензент[3]. Жирмунский добавлял к этому еще одно наблюдение: «Лирика Адамовича носит почти всегда элегический характер»[4].

Через несколько лет Михаил Кузмин подчеркнул эту особенность как едва ли не главную в стихах Адамовича, выгодно отличающую их от общей литературной продукции того времени. Делая обзор пореволюционной поэзии, Кузмин заметил, что «из десятков книг лирическое содержание можно найти в книге Г. Адамовича “Чистилище”»[5].

Казалось, столь удачно начавший автор надолго, если не навсегда, был обречен оставаться местной знаменитостью в столичных кругах литературной аристократии. Жизнь, однако, распорядилась по-другому.

«Чистилище» вышло в 1922 г., ситуация в стране была иная, изменилось и отношение к поэзии. Почти все немногочисленные отзывы на лирику Адамовича начала 1920-х гг. излишне политизированы и, будучи написаны в характерной для эпохи манере, не столько касаются поэтики стихотворений, сколько представляют собой инвективы в адрес их автора. Наряду с упреками в несовременности критики постоянно подчеркивали литературность и безжизненность этих стихов. Николай Тихонов в статье о третьем альманахе Цеха поэтов заявил: «...несмотря на то, что форма у них классическая по-своему <...> стихи Г. Адамовича, Оцупа и Г. Иванова бесплодны и сухи»[6]. Илья Груздев счел, что «обра-

зы и темы Георгия Адамовича насквозь литературны»[7]. Тот же упрек слышен и в отзыве Нины Берберовой: «...отличительная черта Георгия Адамовича — его тщательность. В учебник стихосложения его стихи могли бы войти образцами. Не раз было говорено, что у Ахматовой много подражательниц среди поэтесс: гораздо тоньше, но и сильней, подражает Ахматовой Адамович. Строение стихотворений, темы и особенно интонации, которыми Ахматова так богата, поразительно точно переняты им, но часто звучат искусственно»[8].

Одобрительный пафос критики тех лет тоже нельзя назвать очень метким. Например, Борис Гусман в своей книге «100 поэтов» на трех страницах набросал портрет Адамовича в таком духе: «Застывшая оледеневшая душа <...> опустошенное сердце и отравленный сомнениями ум, — вот с чем пришел Георгий Адамович в мир»[9].

Роман Адамовича с советской критикой был непродолжителен и завершился вместе с его эмиграцией. После 1925 г. в течение шестидесяти лет случайные упоминания самого имени Адамовича в советской печати можно пересчитать по пальцам, и о каких-либо критических оценках его поэзии в России в этот период говорить не приходится. Наиболее обстоятельной оставалась характеристика, данная в десятом томе «Истории русской литературы», где в связи с акмеизмом, «течением, выражавшим все наихудшие, наиболее декадентские черты символизма», упоминалось и о Третьем Цехе поэтов, который «имел ярко выраженный контрреволюционный характер. Его вожди — Г. Иванов и Г. Адамович — вскоре перешли в лагерь белой эмиграции»[10].

На славе Адамовича в эмиграции отзывы советских критиков никак не сказались. В Париж он прибыл с прочной репутацией «тишайшего поэта»[11], строгого мастера с негромким голосом, и на это звание здесь никто всерьез не посягал. Даже наиболее ярые противники литературной позиции Адамовича не подвергали сомнению его положение мэтра, право быть наставником молодежи, положительно отзываясь о его поэзии не только в печати, но и в частных высказываниях.

Так, Ходасевич в письме Карповичу от 3 июня 1925 г., весьма нелицеприятно говоря об Адамовиче как человеке, все же признает, что он «способностей стихотворных не лишен»[12]. Глеб Струве, более, чем кто-либо другой, имевший претензий к критической деятельности Адамовича, находил в его поэзии немало достоинств и некоторые стихотворения считал «действительно прекрасными»[13]. Альфред Бем, придерживающийся иных воззрений на литературу, чем Глеб Струве и Ходасевич, но тоже вечный оппонент Адамовича, находил у последнего «несомненное поэтическое дарование»[14]. Даже Набоков, в пылу острой литературной борьбы позволявший себе любые выражения в адрес противника вплоть до заведомо эпатажных, выводя в романе «Дар» пародийный портрет Адамовича под именем Христофора Мортуса, упоминает о печатавшихся им «в молодости в "Аполлоне" отличных стихах»[15]. Пожалуй, единственным исключением была резко отзывавшаяся о стихах Адамовича Марина Цветаева, но тут уже сказывалась принципиальная противоположность литературных и жиз-

ненных установок. Юрий Иваск верно заметил, что «если бы они неожиданно сблизились — Цветаева перестала бы быть Цветаевой, а Адамович Адамовичем»[16].

В Париже о поэзии Адамовича писали мало, слишком большое место занял он в сознании поколения как критик, эссеист и наставник молодых поэтов, наиболее острая полемика развертывалась вокруг этих областей его деятельности, собственно же поэзия оказалась отодвинута в сторону славой «первого критика эмиграции», как назвал Адамовича Бунин[17]. Усугублялось это и тем, что Адамович, регулярно публикуя свою критическую прозу, на которой сосредоточилось всеобщее внимание, не столь уж часто напоминал о себе, как о поэте. Стихи его изредка появлялись в эмигрантской периодике, обязательно включались во все альманахи и антологии, и воспринимались всеми как-то безоговорочно, споров не вызывали. Как позднее заметил Георгий Иванов, «обращенные к широкой аудитории образцовые статьи, заслуженно создавшие имя автору, — несколько отодвигали в тень еще более замечательного “другого Адамовича” — поэта и критика поэзии, не для всех, а для немногих»[18].

Свой новый сборник стихов «На Западе» Адамович выпустил только в 1939 г., перед самой войной. На него отозвались ведущие критики эмиграции. Обостренным чувством ответственности за свои слова объясняла Зинаида Гиппиус простоту и недосказанность стихов Адамовича: «как бы замирание голоса, остановку на полуфразе-полуслове <...> Лучше недоговорить, лучше умолчать <...> Простота бывает и своего рода изысканностью, но в этих стихах она прямо, просто (и сознательно) проста»[19].

Свой «ключ к пониманию поэзии Адамовича» предложил П.М. Бицилли. По его мнению, «всякое искусство рождается из “тревоги” и является своего рода спасением от нее посредством перехода в “иной план бытия”, касания “иных миров”. Но есть различные виды “тревоги” и различные способы видения “иного мира”». В отличие от метафизической тревоги Баратынского и Тютчева в стихах Адамовича Бицилли усмотрел «тревогу совести — индивидуальной и коллективной, тревогу бл. Августина, ужас перед однажды совершившимся и непоправимым злом <...> переживание, из которого вышла вся философия Шестова с ее постулатом, обращенным к Богу: “сделать бывшее небывшим”». Бицилли считал, что Адамович находит в своей поэзии единственно верный выход: «выход не из жизни, а из “истории”» — в иной жизненный план «ничего не требующей, никакой награды не ждущей Любви»[20].

После войны в эмиграции при упоминании имени Адамовича в первую очередь приходила на ум его критическая деятельность, хотя, например, Н. Станюкович считал, что «вопреки общему мнению, он больше поэт, чем критик»[21]. Ему вторил Ю. Иваск, утверждая, что Адамович «прежде всего был поэт, а не критик»[22].

Ко времени выхода итогового сборника стихов «Единство» (1967) Адамович многими в эмиграции воспринимался уже не просто мэтром, а «патриархом зарубежной поэзии», как титуловал его Валерий Перелешин в своей «Поэме без предмета»[23]. Подстать этому были и критические суждения

о его поэзии, — как правило, восхищенные, без каких-либо попыток анализа. Лишь Роман Гуль, говоря о нескольких стихотворениях, позволил себе «упрекнуть поэта за некую риторичность — в ущерб словомузыке. Но таких пьес мало»[24]. Аналогичный упрек высказывал позднее и Игорь Чиннов, в целом высоко оценивая поэзию своего учителя. В некоторых стихах Адамовича он находил нехарактерную для «апостола аскетизма» «добавку контрастной поэтической риторики»[25]. Ю. Терапиано отдавал должное «Адамовичу-поэту, в силу обстоятельств, при жизни в Париже, имевшему мало времени для писания стихов»[26].

Зарубежные слависты также первоначально обратили внимание на Адамовича-критика. Лишь в нескольких работах исследователи касались его поэзии[27]. Известность и даже своеобразная слава Адамовича-эссеиста и вдохновителя «парижской ноты» отвлекли внимание публики от его стихов, тем более что он не стремился что-либо делать для своей поэтической популярности, предпочитая оставаться поэтом для немногих. По крайней мере отчасти Адамович сознательно отходил в тень, уступая пальму первенства Георгию Иванову. В результате его нередко считали тем же Ивановым, но разливом пожиже. Думается, тут все сложнее, причем дело не только в разных масштабах дарования. Ю. Терапиано недаром возражал Ю. Иваску, считая, что «он напрасно слишком сближает поэзию Георгия Адамовича с поэзией Георгия Иванова. Эти поэты совсем различны по существу»[28]. Сам Адамович склонен был считать так же и в письме Одоевцевой однажды заявил: «Когда-то Лозинский (помню это хорошо, на каком-то Цехе или вроде, после смерти Гум<илева>) сказал, что нет на свете людей и литераторов более различных, чем Ив<анов> и Ад<амович> — при кажущейся близости. Что совершенно верно»[29]. Через вторые руки до нас дошло и мнение Гумилева, который склонялся к этой же точке зрения. Н. Чуковский вспоминал, что Гумилев о Георгии Иванове и Адамовиче «отзывался всегда как о крупнейших, замечательнейших поэтах. По его словам, они олицетворяли внутри “Цеха” как бы две разные стихии — Георгий Иванов стихию романтическую, Георгий Адамович — стихию классическую»[30].

В эмиграции, и в первой, и во второй, и в третьей волне, то и дело кто-нибудь к собственному искреннему удивлению открывал заново Адамовича и изумлялся, какой это интересный поэт. Д. Бобышев, впервые прочитав большую подборку лучших стихов Адамовича в антологии Вадима Крейда «Ковчег», был потрясен, обнаружив «большого поэта»[31]. Но свой круг поклонников и почитателей у Адамовича был всегда.

«ДЕТИ СВОЮ РОДОСЛОВНУЮ ЗНАЮТ, И В НЕЙ ИХ НЕ СОБЬЕШЬ...»

На генеалогии поэзии Адамовича, на родословной его души следует остановиться подробнее. Мандельштам писал: «На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел,

отвечать обязан»[32]. Первые критики стихов Адамовича сочли своим долгом сделать именно это. Практически каждый рецензент его первой книги «Облака» назвал имена тех поэтов, которые, по его мнению, оказали влияние на стихи Адамовича. И уже здесь обнаружилась любопытная особенность поэзии Адамовича, проявившаяся по-настоящему гораздо позднее.

Одни рецензенты усмотрели в Адамовиче типичного представителя поэтической школы «Гиперборея». В. Жирмунский написал, что «учителями его, по преимуществу, должны считаться Кузмин, И. Анненский и Ахматова»[33]. То, что Адамович «слишком подчинен Ахматовой и Анненскому», отметил также И. Оксенов[34]. Другие рецензенты, кроме «гиперборейства», увидели и иные основы. Ряд влияний, почти обязательных для поэтов «Гиперборея», особенно влияние Анны Ахматовой, а через нее — Иннокентия Анненского и — дальше — Верлена, — отмечал в «Облаках» и В. Ходасевич, добавляя затем: «также есть в них кое-что от Блока, кое-что от Андрея Белого»[35]. К. Липскерову тоже показалось, что в стихах Адамовича «слышится то Блок, то Белый, то Ахматова»[36].

Имя Блока было названо не всуе, в позднейшей литературе об Адамовиче оно встанет на первое место, см., например, мнения З. Гиппиус[37] или Ю. Иваска[38]. Но Блок и «гиперборейцы», казалось бы, «две вещи несовместные», особенно в те времена открытого противоборства двух направлений. И тем не менее сборник не был рядовой дилетантской эклектикой, что чувствовали и сами рецензенты. Недаром почти каждый из них, перечислив влияния, тут же считал необходимым упомянуть и о самостоятельности. «Ученик г. Адамович хороший: у него есть вкус, есть желание быть самостоятельным», — писал Ходасевич[39]. «Хорошую школу и проверенный вкус» с удовлетворением отмечал и Гумилев, прозорливо добавляя, что «иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение»[40]. «Непохожий на Ахматову по основному душевному тону, Адамович может развиться в самостоятельного и своеобразного представителя нового направления», — заключал Жирмунский[41]. Суммируя все это, В. Еникальский заявлял, что «можно составить генеалогию почти каждого образа Адамовича. Среди «источников» — и Анненский, и Блок, и Кузмин, и Гумилев, и Ахматова и т. д. вплоть до Георгия Иванова. Однако, несмотря на все это, уже сразу, после двух-трех стихов Адамовича становится ясно, что у него есть свое лицо»[42].

Уже в этих первых рецензиях на ранние стихи были верно отмечены черты будущей зрелой поэтики Адамовича: заметное воздействие двух разных поэтик — акмеизма и символизма, ярко выраженная цитатность, и при всем внешнем эклектизме свое самостоятельное лицо, собственная поэтика, способная сплавить столь разнородные элементы в единое целое.

МЛАДШИЕ АКМЕИСТЫ

Первый, дореволюционный этап Адамовича прошел под знаком акмеизма, уже переживающего кризис. Самое раннее из известных нам датиро-

ванных стихотворений обозначено 1914 г. В начале того же 1914 г. Адамович «был со всем церемониалом принят обоими синдиками, Гумилевым и Городецким»[43]. Отпечаток своеобразно усвоенного акмеизма сохранился на страницах первого сборника Адамовича «Облака», а в трансформированном виде — и в последующих стихах.

О содержании понятия «акмеизм» до сих пор ведутся горячие споры[44]. Суть их сводится к тому, что одни авторы вообще отказывают акмеизму в праве считаться литературным направлением, признавая его новой ступенью развития символистской поэтики. Мнение это восходит ко взглядам Б. Эйхенбаума, выраженным в известной книге об Ахматовой, или даже к высказыванию Вяч. Иванова, уверявшего Гумилева: «ничем вы от нас не отличаетесь». Похожие мысли высказывал в начале двадцатых годов и Мандельштам в ряде статей в «Русском искусстве», однако впоследствии он не пожелал переиздать эти статьи, где «все оценки кривы и косы», заявив, по свидетельству Н.Я. Мандельштам, что «это не то»[45].

Оппоненты, при всей расплывчатости термина «акмеизм», все же находят в поэтике его представителей достаточное единство друг с другом и в то же время достаточное количество различий с поэтами иных ориентаций, чтобы считать его именно литературным направлением, пусть неточно сформулировавшим собственные цели, но все же их имевшим и существовавшим не только в манифестах, но и на практике.

В первом мнении есть своя доля истины. Утверждение, что акмеизм был головной выдумкой Гумилева, во многом верно. Многие положения манифестов и особенно сам термин, действительно, были выдуманы наспех и не выдерживают критики. Верно и то, что эти положения далеко не всегда соблюдались. Но самоопределения, манифесты, теоретические суждения и высказывания поэтической практике никогда полностью не соответствуют, и чем крупнее поэт, тем несоответствий больше. Символисты тоже не были так уж точны в своих определениях и точно так же далеко не всегда соблюдали собственные установления на практике.

Если вожди акмеизма в юношеском задоре не сумели правильно сформулировать отличия новой школы от старой, — это еще не значит, что отличия были несущественны. Даже если признать задачи направлений несопоставимыми по масштабу, трудно не видеть явную разнонаправленность этих задач.

В. Гофман считал, что «всякая новая поэтическая школа отличается от предшествующей обращением к иным структурным возможностям, заложенным потенциально в слове как материале. Понятие школы есть, по-видимому, понятие, в значительнейшей мере, отрицательного единства»[46]. И действительно, все описания поэтики акмеизма начинаются (а порой и заканчиваются) выявлением различий с символистской поэтикой. Да и мудрено было бы без этого обойтись. Мандельштам утверждал, что «не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма»[47]. Но одним изменением отношения к слову дело не исчерпывается, ибо отталкивание было не только в области стилистики, но и в мировоззрении.

Символистскому «сверх-я» и перманентному горению акмеисты противопоставляли соразмерность человека миру и дискретность вдохновения, тонкую психологичность, антиутопизм. С. Аверинцев остроумно назвал акмеизм «вызовом духу времени, как духу утопии»[48]. Богоискательство было оставлено за ненадобностью, ибо у акмеистов Бог был изначально найден и находился на своем месте. Акмеисты даже родословную себе подыскали иную: ясные романские стихи вместо сумрачной германской мистики. Странствования в мирах иных превратились у Гумилева во вполне конкретные путешествия по Африке, символистская риторика — в экзотику, а напевный стих Бальмонта сменился разговорным стихом Ахматовой. Музыкальной стихии символистов акмеисты противопоставили картинность живописи и стройность архитектуры, резко обновили словарь и, наконец, ввели иной принцип словоупотребления. «Размазанная по тексту семантика»[49] символистов сменилась поисками полновесного слова.

Различия слишком велики, чтобы считать акмеизм только легким изменением символистского курса. Пусть многие акмеисты в юности прошли через символизм, и впоследствии поэтика их значительно изменилась, но, по крайней мере, как этап в творчестве нескольких крупных поэтов акмеизм останется в истории русской литературы, и в этом качестве термин имеет полное право на существование. Старшие акмеисты при всей значительной эволюции сохранили, тем не менее, многое из своих убеждений акмеистского периода.

Точно так же и Г. Иванов с Адамовичем, несмотря на эмансипацию от гумилевского влияния в эмиграции, от многих акмеистских устоев не отреклись.

Когда современные слависты (Roger Hagglund, William Tjalsma) называют младших акмеистов «третьим поколением символистов», в этом есть свой резон, так как младшие акмеисты в зрелом возрасте уже не столько отталкивались от символизма, сколько тянулись к нему, и это определение можно было бы принять, если бы оно не вносило некоторую путаницу.

Во-первых, все время придется оговаривать, что имеются в виду именно Г. Иванов и Г. Адамович, а не многочисленные эпигоны символистов, «обозная сволочь», по выражению Андрея Белого. А оговаривать это придется хотя бы уже потому, что разница между непосредственными эпигонами символизма и поэтами, вернувшимися к некоторым идеалам символизма после того, как они прошли акмеистский искус, — весьма велика, налицо глубокие отличия и в мировоззрении, и в стилистике.

Во-вторых, акмеистский этап в биографиях Г. Иванова и Адамовича налицо, и придумывать ему иные названия можно, но нецелесообразно. На этом этапе они считали себя, да в большой мере и были именно «младшими акмеистами». Конечно, Г. Иванов успел побывать и в эгофутуристах, что еще не дает права приписывать ему и такой этап в творческой биографии, но не дает только потому, что эгофутуризм не оказал значительного и устойчивого влияния на его дальнейшую поэтику, т. е. был по сути эпизодом, так же как кратковременное воздействие Кузмина и некоторые другие влияния.

Собственно, спор идет только о двух поэтах очень разной индивидуальности: Г. Иванове и Адамовиче. И. Одоевцеву при этом всегда стараются не вспоминать, ибо ее поэзия и к акмеизму-то имеет гораздо более отдаленное отношение, а уж к символизму любого поколения — вовсе никакого. Н. Оцуп, оказавшись наиболее стойким гумилевцем из всех четверых, в эмиграции пытался основать собственную школу — «персонализм», что от символизма было тоже довольно далеко.

«Акмеистов было всего шесть, и седьмого, как постоянно подчеркивала Ахматова, никогда не было»[50]. (На роль седьмого претендовал, как известно, Г. Иванов, которого Ахматова недолюбливала.) Точно так же и младших акмеистов было четверо: Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Оцуп и И. Одоевцева. Пятого не было. (На роль пятого претендовал было одно время Вс. Рождественский, но неудачно. Его и многих других dii minores правильнее называть поэтами акмеистской ориентации. Впечатляющий список их имен приводит Р. Тименчик[51].) Каждый из четверых нашел в акмеизме что-то свое, но при всей непохожести друг на друга и несопоставимости масштабов поэтического дара, все четверо имеют и нечто общее, отграничивающее их как от предшественников, так и от современников.

То, что почти каждый из участников очередной поэтической затеи понимает ее смысл несколько по-своему, еще не говорит о том, что сама затея является непременно мертворожденной, а самоопределение — не имеющим никакого значения. В конечном счете, «теория поэзии состоит из выводов, а не из предпосылок»[52].

Именно младшим акмеистам в эмиграции суждено было стать лидерами «парижской ноты», и новый термин был еще более расплывчатым, чем невразумительный «акмеизм». Однако и за тем, и за другим стояло некое объединяющее и одновременно отъединяющее от других групп мировоззрение и, главное, довольно определенная поэтическая практика.

Эйхенбаум говорил об акмеистах как о завершителях модернистского движения. Думается, подлинными завершителями, окончательно замкнувшими круг, стали, повзрослев, «младшие акмеисты».

Из истории акмеизма Адамовича не вычеркнуть. И ранние стихи его без упоминания об акмеизме не объяснить. Он использовал общеакмеистские приемы в своей поэтической практике, защищал в статьях акмеистские мнения, и многие современники, даже весьма проницательные, довольно долго воспринимали его именно как «гиперборейца»[53], одного из правоверных членов Цеха поэтов, «гумилевского мальчика»[54]. Надо признать, что определенные основания у них для этого были. Вел себя Адамович в литературном быту в полном соответствии с правилами Цеха, предписанными Гумилевым: с футуристами не дружил, Бунина, как велено было, не любил, на символистов если и косился, то втихомолку.

Были и более веские основания. Жирмунский справедливо усматривал во многих стихотворениях «Облаков» «обычный для поэтов “Гиперборея” прием передачи художественного настроения точно подмеченными и четко воспроизведенными образами внешнего мира, которые делают это настроение более законченным и понятным <...> явления душевной жизни

передаются не в непосредственном, песенном, музыкальном выражении, но через изображение внешних предметов. Есть четкость и строгость в сочетании слов»[55].

В одной из статей Гумилев заметил, что в двадцатом столетии «мир стал больше человека». Символисты как раз и ставили перед собой задачу стать вровень с расширившимся миром. Акмеисты в своих манифестах призывали ограничиться лишь той областью, которая подвластна запечатлению точным словом. Наиболее отчетливо это выразилось в стихах младших акмеистов, которые, избегая высокопарных слов, предпочли сузить мир до нужных размеров. Жирмунский считал, что «это сужение проявляется <...> у младших “гиперборейцев” — в тесноте кругозора, в душевном обеднении, в миниатюрном игрушечном характере всех переживаний»[56]. К Адамовичу все это он относил самым непосредственным образом: «Поэтический мир Адамовича именно такой: миниатюрный, игрушечный, странно суженный и урезанный в своих размерах и очертаниях»[57].

В «Облаках» и впрямь очень суженный, комнатный мирок, вся жизнь течет преимущественно за окном. Это сразу же бросилось в глаза Блоку, которому Адамович послал свой первый сборник. В утраченном письме от 24 января 1916 г. Блок высказал Адамовичу свое недовольство «комнатностью» стихов и посоветовал «раскачнуться выше на качелях жизни». Упоминания об этом сохранились в ответном письме Адамовича от 26 января 1916 г.: «Я так ведь знаю, что живу в “комнате”, и что никогда мне не “раскачаться”, чтоб дух захватило, не выйдет и не знаю, как»[58].

Но было при этом в стихах и нечто иное, для акмеизма не очень характерное. Интуитивно Адамович ощущал величие символистского миропонимания и не желал совсем отказаться от попыток выразить невыразимое, к чему призывал Гумилев. Однако свое собственное, незаемное содержание Адамович упорно хотел выразить акмеистическими средствами, не желая становиться очередным эпигоном блекнущего символизма. И акмеизм в его биографии не случаен. Современная исследовательница считает основным принципом поэтики акмеизма «принцип собирательства, концентрации, сосредоточения вокруг субъекта его мира, его личного космоса. Это — принцип ассоциативных метонимических связей, сцеплений, крючков, которыми как бы соединяются разрывы мировой ткани», а главным качеством акмеистического текста признает «установку текста на самопознание»[59]. Вряд ли этими принципами можно объяснить поэтическую практику любого из акмеистов. К поэзии Нарбута, Зенкевича, да и Гумилева, не говоря уже о Городецком, они применимы с большими оговорками. Но Адамовича привлекало в акмеизме именно это. И еще — ориентированность акмеизма на интенсивную силу слова, на остроту, заложенную уже в самом понятии[60].

«НЕОКЛАССИЦИЗМ»

Как пишет Н.А. Богомолов, «в начале двадцатых годов акмеизм уже эволюционировал столь значительно, что в нем почти ничего не осталось

от акмеизма десятых годов»[61]. По выражению современника, «неоклассицизм вылупился из скорлупы акмеизма»[62]. В эти годы, свидетельствует К. Мочульский, и Адамович «руководится идеей "классического искусства"»[63].

Неоклассическая фаза акмеизма до сих пор остается самым неисследованным периодом его истории и нуждается в более пристальном изучении. Обычно вспоминают о нем лишь в ходе не утихающего спора о противоборстве классического и романтического начал в искусстве. Необходимо предварительно оговориться, что «неоклассицизм» Цеха поэтов в большей степени был полемическим самоопределением, чем действительно продуманной поэтикой и, тем более, практическим следованием этой поэтике. С подлинным историческим классицизмом он имел не много общего. Тем не менее, термин был широко распространен тогда как среди поэтов, так и среди литературоведов[64]. Правда, каждый из авторов вкладывал в этот термин свое содержание.

О причинах появления на свет «неоклассицизма» можно говорить много. Главной из них была естественная реакция на заумный язык футуристов. Мандельштам даже попытался сформулировать закон, утверждая, что «революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму»[65]. Вряд ли обошлось и без воздействия популярных в те годы на Западе, особенно во Франции, разговоров о «новом классицизме», о классическом художественном мировоззрении. Члены Цеха поэтов, всегда внимательно следившие за западными литературами, особенно за французской, на которой были воспитаны, чутко улавливали все близкие им по духу веяния. Но и тут о прямом заимствовании говорить не приходится.

Если что и сближало неоклассицизм первой четверти XX века с французским классицизмом XVII столетия, то не схожесть в поэтике, а общая охранительная функция, стремление противостоять разрушительным, как они их понимали, тенденциям в литературе. Как французский классицизм «послужил художественным и эстетическим противовесом необузданным силам барокко, его безмерности»[66], так и русский неоклассицизм начала двадцатых годов сознавал себя в первую очередь противовесом безудержности футуризма и других многочисленных в то время групп, разрушающих установившиеся каноны стиха. Классическое наследие противопоставлялось погоне за новизной во что бы то ни стало. Не случайно содержание понятия определялось прежде всего в отталкивании. Это был принципиальный отказ от неконтролируемого потока слов, пусть даже очень вдохновенного, что считалось веянием романтическим. Именно на этом основании Мандельштам делал вывод о том, что «русский футуризм гораздо ближе к романтизму»[67]. Реакцией на такой романтизм и была попытка защитить поэзию строгими рамками «неоклассицизма».

«Пафосом новой поэзии должна быть ликвидация романтизма», — заявлял Адамович, добавляя тут же: «В наши дни Маяковский, человек даровитый, есть недосягаемый и непревзойденный образец того, чем *не* должен быть поэт»[68]. Как не надо писать стихи — определялось вполне отчетливо, положительная программа формулировалась куда туманнее: «Обрисовыва-

ются вдалеке линии искусства, которое должно было бы быть завтрашним: его не легко определить несколькими словами, но достаточно сказать, что его тональностью является пресыщение шумом и пестротой XIX века и начала XX века, реакция против романтизма, понятого по-французски, и в поэзии обратный перелет к тем берегам, на которых последним удержался Андрей Шенье. Люди, знакомые с развитием форм поэзии, поймут, какие теоретические требования выдвигает этот "неоклассицизм"»[69].

Члены Цеха даже не сразу договорились, что из классики предпочесть в качестве образца. Первое время в этом качестве фигурировали и Расин, и французские парнасцы, и античная трагедия. И лишь позже за идеал было принято творчество Пушкина. Позднее Адамович написал, что провозглашался «Пушкин как метод, как отношение к творчеству, как антипоза»[70]. К. Мочульский уже прямо говорил о неоклассицизме как «пушкинизме в современной поэзии»[71]. Эти устремления сказались и на стихах. Вадим Крейд находит, что периоду «неоклассицизма» в творчестве Мандельштама, Ахматовой и Георгия Иванова соответствует большее, чем до того, количество условно-поэтических эпитетов, лексически близких пушкинскому словарю[72]. Рецензент альманаха «Дракон» счел, что и в стихах Адамовича этой поры «слишком явно слышатся перепевы из Пушкина»[73].

Многие программные положения акмеизма перешли неизменными в «неоклассицизм», и в первую очередь понятие «меры», соразмерности всех частей и уровней стихотворения. Члены третьего Цеха поэтов были убеждены в том, что прогресса в искусстве нет и быть не может, и формула стихотворения Георгия Иванова «Меняется прическа и костюм...» очень напоминает манифест:

И черни, требующей новизны,
Он говорит: «Нет новизны. Есть мера.
А вы мне отвратительно-смешны,
Как варвар, критикующий Гомера!»

Другим краеугольным принципом «неоклассицизма» стало также общее для акмеистов убеждение в том, что «слово должно значить то, что значит». Положение это в различных вариациях можно найти и в ранних манифестах Гумилева и Городецкого, и в статьях начала 1920-х гг. Мандельштама и Адамовича[74].

После смерти Гумилева Адамович становится ведущим критиком и одним из главных идеологов Цеха поэтов, отстаивая «неоклассические» настроения в своих статьях этого периода: «В живом стихотворении первоначальная, хаотическая музыка всегда прояснена до беллетристики. Воля поэта поднимает музыку до рассказа»[75]. С изрядной категоричностью он заявлял даже, что «все запомнившиеся людям, удержавшиеся в их памяти стихи, так наз<ываемые> классические, бесспорно-прекрасные, все могут быть пересказаны, переведены на другой язык, изложены прозаически, не превращаясь в бессмыслицу, т. е. имеют ясно выраженный смысловой стержень, содержание. Нет никаких оснований думать, что закон, действитель-

ный для двух тысячелетий, вдруг в последние годы потерял значение»[76]. Здесь отчетливо ощутим полемический пафос, направленный прежде всего против футуристской зауми и символистских темнот. Подобные заявления не приходится, конечно, принимать всерьез в каждой букве, но основное убеждение, избавленное от крайностей, осталось неизменным до конца: первый, внешний план стиха должен быть понятен или, во всяком случае, должен наличествовать, слово в стихе должно оставаться словом значащим, а не служить только инструментом для передачи непроясненной музыки либо материалом для лингвистических упражнений.

С появлением на литературной арене «неоклассицизма» произошло окончательное разграничение двух линий, двух разнородных направлений в акмеизме, который недаром уже при своем рождении имел два названия: гумилевский акмеизм и провозглашенный Городецким адамизм, т. е. поэтический взгляд «нового Адама», который, «сняв наслоения тысячелетних культур», может «опять назвать имена мира»[77]. Этот адамизм, представленный именами Нарбута, Зенкевича и, отчасти, самого Городецкого, сразу значительно отличался от парнасски ориентированного акмеизма. Именно это и вызвало недоумение критики, тут же заявившей, что под знаменем акмеизма объединились поэты слишком разные, не сводимые к единой поэтике. Неудивительно, что ни один из адамистов не присоединился ни ко второму, ни к третьему Цеху поэтов. Попытки «бунта» предпринимались и раньше, еще в 1913 г. Нарбут подбивал Зенкевича выйти из группы акмеистов и основать собственную, из двух человек, или примкнуть к кубофутуристам, чей антиэстетизм Нарбуту был гораздо больше по душе, чем «тонкое эстетство Мандельштама». Любопытно, что и при этом всплывало имя Пушкина, отношение к которому и определило в конце концов расхождение: «Поистине, отчего не плюнуть на Пушкина? Во-первых, он — адски-скучен, неинтересен и заимствовать (в отношении сырого матерьяла) от него — нечего, во-вторых, отжил свой век»[78].

В определенном смысле можно было бы сказать, что «неоклассицизм» Цеха поэтов был акмеизмом, очищенным от адамизма. Но различия этим не исчерпывались. Сказывалась, кроме того, и неудовлетворенность узкими рамками самого акмеизма, как он был преподнесен в манифестах. Бывшие акмеисты искали возможностей расширить масштабы, горизонты поэзии, при одновременном устрожении формальных приемов. Научившись использовать интенсивную силу слова, он хотели применить свое умение на задачах, которые акмеизм перед собой не ставил, считая невыполнимыми.

То требующее воплощения содержание, которое мучило Адамовича с ранних лет, он теперь пытается выразить на более широком материале. Если в «Облаках» он пользовался преимущественно акмеистическими средствами, то теперь в ход пущен весь арсенал мировой литературы. Стих Адамовича в этот период становится строже и самостоятельнее. Характерные для акмеистов дольники вытесняются более классическими размерами, появляются сонеты, стилизации.

В «Чистилище» мир расширился, хотя и не слишком значительно, — от размеров комнаты до масштабов библиотеки. Книга пестрит звучными

именами и названиями, мифологическими, литературными, историческими: Венера и Орфей, Гудруна и Саломея, князь Игорь и царевич Дмитрий, а также Троя, Версаль, Афины и вовсе уж экзотические Маньчжурия или Ниагара. Ни в одном другом сборнике стихов Адамовича такого обилия имен нет. Возможно, тут сказался пример Мандельштама. Некоторые стихи Адамовича этого периода отдаленно напоминают мандельштамовское воспроизведение культурных эпох.

Свое знакомство с русской и мировой поэзией Адамович начал с конца, как это чаще всего и происходит, т. е. с ее последних достижений — русского и французского декадентства — и был покорен в первую очередь ими. Все его мироощущение в юности определялось именно этой поэзией, и первые пробы пера также шли в русле этих «последних веяний».

Затем он по-настоящему прочувствовал мир поэзии классической, найдя в ней немало достоинств. Вот в этот-то период и выступает на арену понятие «неоклассицизма», под которым подразумевалась не только учеба у классиков, но еще и продолжение их дела, поддержание статуса поэзии на должном уровне, отказ свести ее только к игре и развлечениям.

«ПАРИЖСКАЯ НОТА»

Третий и последний, зрелый этап в самосознании и лирике Адамовича почти совпадает с внешним событием эмиграции. Недостаточность «неоклассицизма», смутно ощущаемая всегда, стала все больше осознаваться им. В 1924 г., размышляя о Брюсове, он написал: «Пороком брюсовского творчества навсегда осталось несоответствие его огромного чисто-словесного дарования его скудным замыслам, помесь блестящего стихотворца со средней руки журналистом»[79]. «Серебряный век» русской поэзии из эмигрантского далека начал восприниматься во всей его сложности и величии, и Адамович все чаще стал обращать свои взоры к символизму, к его грандиозным целям. Первые два-три года после прибытия в Париж в статьях его еще мелькают по инерции упоминания о «неоклассицизме», но потом плавно сходят на нет.

Происходит и переоценка французской литературы. Если раньше во всех статьях альманахов Цеха поэтов декларировалась учеба у Запада, то теперь, оказавшись «лицом к лицу с тем, что книги эти питает», Адамович вынужден был заявить о французской поэзии, что «поэзии русской — если не склонна она отречься от самой себя, — у нее почти нечему учиться, отчасти потому, что культурный возраст наш другой, отчасти по причинам внутренним»[80].

Но самым значительным изменением и наиболее заметным со стороны было освобождение Адамовича от гумилевского влияния. Полного взаимопонимания у Адамовича с Гумилевым не было никогда, даже в самые первые годы посещения Цеха. Адамович был слишком самостоятельным, чтобы разделять все утверждения вождя акмеистов. Но внешние правила литературной игры он соблюдал и сомнения высказывал чаще вслух, чем на бумаге.

В 1920 г. Адамович писал Гумилеву из Новоржева о давней «привычке вести с Вами полу-оппозиционные разговоры <...> Меня чуть отпугивает только Ваше желание всех подравнять и всех сгладить, Ваш поэтический социализм к младшим современникам, — но даже тут я головой понимаю, что так и надо, и что нечего носиться с "индивидуальностью" и никому в сущности она не нужна. Хорошая общая школа и общий для всех "большой стиль" много нужнее»[81].

Характерна оговорка: «головой понимаю». Сердцем, стало быть, не принимал. Гораздо позднее он назвал «гумилевскую, цеховую выучку, очень наивной, если говорить о сущности поэзии, очень полезной, если ограничиться областью ремесла». И добавил о Блоке: «с акмеизмом и цехом в багаже, мы все-таки чувствовали, что не Гумилев — наш учитель и вожатый, а он»[82].

На четвертом году эмиграции Адамович сформулировал один из законов литературного созревания так: «Понимание необходимости для литературы быть лично-одухотворенной дается как намек, как проблеск человеку в начале его "пути", затем при развитии в человеке ума и вкуса, исчезает и только много позже, к концу, к "закату" целиком и во всей полноте возвращается <...> в конце концов неизбежно приходит сознание, что все суета сует, все напрасно, тщетно и просто-напросто глупо, если ко второму не прибавить чего-то из первого и не утвердить за этим первым вечного и неоспоримого главенства»[83]. И хотя, формулируя это, от «заката» Адамович был еще очень далек (ему исполнилось всего 35 лет), это было сказано и о себе.

В 1925 г. Адамович знакомится с Зинаидой Гиппиус, и это можно считать начальной точкой отсчета, одним из побудительных толчков к пересмотру литературной, а в чем-то и жизненной позиции.

Влияние Гиппиус на Адамовича не стоит преувеличивать. Оно не было столь безоговорочным, как влияние Гумилева, с которым можно было спорить, но нельзя было не подчиняться и не соблюдать условий литературных баталий, если уж находишься в том лагере, где он, Гумилев, генерал. Скорее это выразилось в установлении общих интересов, а для Адамовича еще и в востребовании тех граней духовной жизни, которым в Цехе не уделялось должного внимания.

Более того, влияние с самого начала было обоюдным, и на стихах сказалось в усвоении друг у друга некоторых манер и словечек, отдельных перекличек, как когда-то было у Адамовича с собратьями по Цеху поэтов. На какое-то время их устремления совпали, обнаружилось немало общего в литературных воззрениях и стихотворной практике. Отголоски споров Адамовича и Гиппиус, частично запечатленные в их переписке, можно найти в статьях и стихах обоих поэтов-критиков.

Окончательно эмансипировавшись в эмиграции от гумилевского влияния, Адамович отказался и от настойчиво выдвигаемой Цехом поэтов идеи мастерства как главной духовной ценности. Любопытно, что ему, бывшему члену Цеха, довелось в эмиграции выступать против этой идеи, ревностно

защищаемой Ходасевичем и Набоковым, которые всегда относились к Цеху скептически, не приемля коллективизм в любой форме.

Гиппиус очень высоко оценивала стихи Адамовича, особенно когда пускалась в полную откровенность[84]: «Ваши стихи мне близки, некоторые даже завидны»; «Если б мне вздумалось кого-нибудь "в гроб сходя, благословлять" — то именно вас»[85]. Определяя, чем именно привлекли ее стихи Адамовича, Гиппиус писала 14 февраля 1928 г.: «Есть два рода стихов; два разных рода. С одним из них дело не в "нравлении", а в "пронзении" <...> Я не знаю, как бы еще пояснить это "пронзение", — заметьте, я претендую, что это свойство "*самих стихов*" <...> ваши стихи принадлежат именно к этому роду "пронзения"»[86].

В то же время некоторые черты у Адамовича она принять не могла, всячески пытаясь наставить его на путь истинный. Убедившись, что Адамович в своих заблуждениях упорствует, она махнула рукой и отступилась. Гиппиус смущало кое-что в стихах Адамовича «с их свойствами декаденто-цинико-утонченности, заранее предрешающей безвыходность — главное — упивающейся этой безвыходностью. Упоение это и решает все»[87].

Гиппиус не нравилось безволие. В христианском аскетизме она не терпела прежде всего не смирение, а именно «блаженность безволия». Гиппиус ждала, что Адамович пойдет дальше вслед за «обещанным», начнет собирать всю свою волю для этого, а ему ближе оказалась эта самая «блаженность безволия».

Упоение и впрямь было. Адепты «парижской ноты» дорожили этим блаженным состоянием души при полном сознании безнадежности, упивались отчаянием, обреченностью и стремились воплотить в своем творчестве именно этот сложный комплекс *последних* чувств и настроений человека, оставшегося наедине с вечностью, с жизнью и смертью. Страстности, активизма в их стихах и не предполагалось, стихи должны были произноситься как бы случайно, сами собой, без усилия, в этом виделась их главная прелесть и главный яд, от которого трудно отделаться. Это проявлялось не только в стихах, но и в модусе жизни. 1 марта 1953 г. Адамович писал Лидии Червинской: «По моему глубокому, глубочайшему убеждению в любовном отчаянии есть тоже крупица блаженства»[88].

Адамович много расспрашивал Гиппиус о символизме, горя желанием узнать, что открывалось Блоку и Белому в их видениях, тускнеющих на бумаге, и даже ей, свидетельнице зарождения всего символизма, отказался поверить, что не было ничего, оставшись при своем мнении. Он был убежден: «что-то действительно мелькнуло», какие-то «леденящие, сулящие короткое головокружительное блаженство, эфирные струйки <...> которыми никто прежде не дышал». Без этого «символизм <...> глуп и смешон»[89]. Он был уверен, что нужно только дослушаться до этой музыки, и тогда появляется шанс сказать «самое главное». Условия, в которых оказалась эмигрантская поэзия, он считал наиболее подходящими для выполнения этой задачи: безвоздушное пространство чужой страны, одиночество, ощущение себя человеком, стоящим на берегу океана, в котором исчез материк.

Цель ставилась вполне определенная: «доделать то, что сделать не удалось, без отступничества и уж, конечно, без сладковатого хлороформа»[90]. Стихи должны были преобразить мир, на меньшее Адамович был не согласен. Идея преображающего творчества — идея самая что ни на есть символистская, точнее, младосимволистская, владевшая Блоком, Белым, Вяч. Ивановым.

У Адамовича — с его скептицизмом — все несколько скромнее, уже нет убежденности, сомнение даже преобладает, но всегда брезжит робкий лучик надежды — «а вдруг?». В 1929 г. Адамович писал о Блоке: «После попытки хотя бы заклинанием изменить все окружающее, он признал свое поражение и сказал об этом честно, просто и смертельно грустно»[91]. Адамович не оставлял подобных попыток, уже зная о поражении и заведомо обрекая себя на неудачу. Но без этих надежд творчество теряло свой смысл. Кроме же этого лучика надежды на чудо, рассчитывать больше было не на что. Творчество, по Адамовичу, преображает если не внешний мир, так по крайней мере душу творящего, пусть ненадолго, но дает ему заглянуть за пределы дольнего мира или хотя бы напоминает о существовании миров иных. При этом, однако, необходима полная искренность, и в первую очередь с самим собой.

Адамович и раньше готов был повторить за своим учителем Анненским: «Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни, и для *настроений*, т. е. той формы жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию <...> Мир, освященный нравственным и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, ибо он — *я*»[92]. Но теперь личностное начало выходит на первый план окончательно.

Подводя итоги, Адамович сказал, что «парижская нота» взялась за невыполнимые задачи, которые обязана была взять на себя эмигрантская литература, и добавил: «А отчасти это и наследие русского символизма, в том, что не было им досказано. Отцы может быть и отреклись бы от детей, но дети свою родословную знают и в ней их не собьешь»[93].

«ОДНО, ЕДИНОЕ ВИДЕНЬЕ...»

Основополагающий принцип стихов Адамовича — выразительный аскетизм. Аскетизм во всем — в выборе тем, размеров, в синтаксисе, словаре. Сознательный отказ от украшений, от полета, от диеза, вплоть до обеднения, до неуклюжести, до шепота. Все остальные возможности отклонялись, как слишком легкие, либо ненужные, во всяком случае, как неуместные в его личной поэтике: «Ощущаю как измену иных поэзий торжество». Такая аскетическая сдержанность, очищенность, «апофатизм» приводили к стихам черно-белым, прозрачным, графическим.

В своем «апофатизме» Адамович был не одинок, отчасти это была общая для акмеистов черта, своеобразный протест против «инфляции священных слов»[94] у символистов. Но Адамович пошел в этом направлении дальше всех, дальше Мандельштама, ставя своим идеалом стихи «без красок и почти без слов».

Размышляя над особенностями лирической поэзии, Ю.М. Лотман заметил, что любой «поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира»[95]. Адамович стремился всю свою поэзию и каждое стихотворение в отдельности превратить именно в рассказ о «главном и единственном Событии», безжалостно отбрасывая все, что к этому Событию впрямую не относилось.

Такой подход не мог не отразиться на тематике его стихов. Собственно, основная тема была одна:

Одно, единое виденье,
Как месяц из-за облаков.
(«Стихам своим я знаю цену...»[96])

Именно о нем и писал Адамович всю жизнь, его пытался воплотить в стихах. Отношения человека с этим виденьем и есть его тема. Редкие мгновения, когда брезжило что-то впереди, он и считал единственно достойными для запечатления в рифмованных строчках. Все остальное в жизни — лишь фон, скука, грусть, тоска по несбыточному.

Сиянье, свет появляются в стихах Адамовича как намек, как свидетельство о чем-то большем. Скука — ожидание иного, в то время как сияние — переход, а подчас и само обещание.

Благословенны будьте вечера,
Когда с последними строками чтенья
Все, все твердит — «пора, мой друг, пора»,
Но втайне обещает продолженье.
(«Нет, в юности не все ты разгадал...»[97])

Никакой уверенности в исполнении этого обещания у Адамовича не было, более того, с годами надежда все слабела. И тогда вступал в силу комплекс, который Ю. Щеглов, говоря об Ахматовой, назвал «поэтикой обезболивания»[98]. Адамович принимал судьбу и весь мир, как он есть, не делая ни малейших попыток изменить что-либо. По его мнению, обещанного нельзя приблизить никакими усилиями социального характера, да и не надо этого делать, искусственный рай его не привлекал. Обещанного можно было лишь дождаться, надеясь на чудо преображения, и, разумеется, без всяких гарантий. Адамович был готов принять любой результат. Но надеяться не переставал и во всяком случае не изменил бы свое поведение. В этом была особая гордость: не определять поведение результатом,

делать то, что следовало делать, не рассчитывая на непременную выгоду; по сути дела, это было выполнением паскалевского пари, но с чуть иными психологическими мотивировками.

В статье «"Серебряный век" русской поэзии» Николай Оцуп, говоря об Адамовиче, сформулировал основное отличие искусства века Серебряного и Золотого. По его мнению, люди и в том, и в другом веке одинаковы. Последних «стихия делает великими... Художнику Серебряного века не помогает стихия. Но организация человека все та же, и без союзника иррационального он все же делает свое дело. Героизм Серебряного века в этом и состоит. И что-то в созданиях его художников, несмотря на неизбежную бледность, даже лучше искусства Золотого. Там слишком уж все полногласно, слишком переливается через край. Здесь — мера человеческих сил. Все суше, беднее, чище, но и, более дорогой ценой купленное, ближе к автору, более — в человеческий рост»[99].

А пока, в ожидании возможного чуда, оставалось лишь находить положительные стороны в нынешнем состоянии либо постараться заговорить себе зубы, отвлечься хотя бы чисто механическим, бессмысленным действием, наконец, ощутить блаженство в самой безнадежности. Еще один способ вынести земное существование — тот, о котором говорил П. Бицилли[100], — состоит в любви к миру и человеку, любви во что бы то ни стало. К убогому дольнему миру нужно относиться с нежностью и жалостью, ибо он очень хрупок и призрачен. Тут сама собой напрашивается параллель с Анненским, о котором Вяч. Иванов как-то заметил: «"трогательное" ставил он в своей эстетике выше прекрасного»[101]. Анненский и впрямь «всех пожалел», по выражению Ахматовой. Адамович верно рассмотрел «за полированными створками "Кипарисового ларца" <...> складки все той же шинели Акакия Акакиевича»[102] и не захотел от них отказаться, несмотря на все свое эстетство. Его собственные «жалость» и «нежность» имеют тот же источник. Недаром Мандельштам предлагал Адамовичу поставить эпиграфом ко всему творчеству строки: «Пускай скудеет в жилах кровь, / Но в сердце не скудеет нежность»[103].

Воззрения Адамовича на сущность поэзии были весьма своеобразными и даже его соратниками нередко признавались странными[104]. Он считал, что поэзия существует, «чтобы служить великому человеческому делу: одухотворению бытия, тому торжеству духа, которое может быть и свершится в далеких грядущих веках»[105]. С крайним максимализмом Адамович утверждал, что стихи должны быть «ответом на все». От поэтов (и от себя в том числе) он требовал невозможного: «найти слова, которые как будто никогда еще не были произнесены и никогда уже не будут заменены другими»[106]. По свидетельству Игоря Чиннова, «Адамовичу хотелось, чтобы поэзия стремилась вверх, как готический шпиль, истончилась бы до высокого сияющего острия — чтобы свершилось мировое чудо, а затем пусть, как молния, поэзия исчезнет <...> Стихов, в которых это стремление стать острием, вонзающимся в небо, ослаблено орнаментом, он не признавал: "лучше останемся без стихов"»[107]. Ю. Иваск был прав, утверждая, что здесь

«Адамович продолжает по-своему идеологию символистов (“все или ничего”, мессианизм, достоевщина)»[108].

Свою положительную поэтическую программу, свой идеал Адамович изложил в «Комментариях», в известном определении поэзии: «Какие должны быть стихи? Чтобы как аэроплан, тянулись, тянулись по земле, и вдруг взлетали... если и не высоко, то со всей тяжестью груза. Чтобы все было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а все вместе двоилось. Чтобы входило, как игла, и не видно было раны. Чтобы нечего было добавить, некуда было уйти, чтобы “ах!”, чтобы “зачем ты меня оставил?”, и вообще, чтобы человек как будто пил горький, черный, ледяной напиток, “последний ключ”, от которого он уже не оторвется»[109].

Почти полную невозможность достичь этого идеала Адамович хорошо понимал (потому, отчасти, количество написанных им стихов невелико), однако на меньшее был не согласен, по крайней мере, в теории, обрекая себя на сокращение числа тем и сведение к минимуму средств выражения. Перефразируя изречение Мандельштама: «Дух отказа, проникающий поэзию Анненского, питается сознанием невозможности трагедии в современном русском искусстве»[110], можно было бы сказать, что дух отказа, проникающий поэзию Адамовича, питался сознанием невозможности поэзии.

На практике Адамовичу не всегда удавалось буквально следовать всем своим заповедям, иногда «желание выйти за пределы аскетической поэзии перебарывало»[111]. Но все его «лучшие стихи к этой предельной простоте стремятся, ядро адамовичевской поэзии, в принципе аскетическое, сознательно обедненное и, принципиально, уже незаменимое в своей окончательной, как бы подвижнической очищенности от всего “неокончательного”, необязательного, декоративного»[112].

То, что в лучших своих стихах Адамович цели достигал, отметили, не сговариваясь, многие из его современников. Стихи «пронзали». Игорь Чиннов, вряд ли зная о характеристике, данной стихам Адамовича Зинаидой Гиппиус в частном письме, использует, однако, те же эпитеты: «щемяще, пронзительно, незабываемо»[113].

Рецензируя сборник стихов «На Западе», Гиппиус обратила особое внимание на то, как эти стихи воздействуют на читателя: «Что такое стихотворная магия? Откуда она берется? Ни музыкальность (ох, уж эта музыкальность!), ни одушевление, ни тонкая мысль — ее еще не создают. Она в неожиданно счастливом сочетании слов, когда сами слова, в отдельном значении гаснут, тают, отступают, обнажая то, что за ними. И это “за ними” дает читающему известный душевный толчок, т. е. действует как настоящее магическое заклинание»[114].

Аналогичное ощущение, каждый по-своему, выразили и другие читатели: «некоторые стихотворения напоминают химические формулы — названы и дозированы элементы, реакция должна произойти уже в сознании читателя»[115]; «Стихи Адамовича будят мысль, незаметно очаровывают и глухо звенят где-то на самом “дне сознанья”»[116].

Не темы объединяли поэтов, которых Адамович считал своими учителями. Скорее наоборот, тематически они стояли особняком в литературных течениях, к которым примыкали. По верному замечанию современного исследователя, «характерных для русского символизма тем у Анненского не было вообще — мистико-религиозной и космической»[117]. То же самое Ю. Тынянов писал об Ахматовой: «Когда Ахматова начинала, она было нова и ценна не своими темами. Почти все ее темы были "запрещенными" у акмеистов»[118]. Зато все они близки между собой изощренным психологизмом лирики, стремлением передать в стихе тончайшие переживания, настроения, и, главное, предельной искренностью. Именно искренностью, правдивостью отличаются все кумиры Адамовича, как поэты, так и прозаики: Блок, Анненский, Ахматова, Л. Толстой. Едва ли не больше всего остального ценил Адамович нетерпение фальши, даже в минимальной дозе. Свою первую в жизни рецензию он начал словами: «Если наших поэтов еще не разлюбили, то им уже, конечно, перестали верить»[119], и приводил Ахматову, как редкое исключение. Это неприятие фальши и стало одним из краеугольных камней «парижской ноты». Об искренности, как одной из главных составляющих лирики, Адамович не уставал напоминать всю жизнь. Одна из его последних статей, «Поэзия в эмиграции», завершалась тем же риторическим вопросом: «кто поверит словам, которым не совсем верю я сам?»[120]. И требование точных слов было у него в первую очередь требованием слов искренних. В этом не было ничего особенно нового, еще Буало считал, что «лирика сильна лишь чувством неподдельным». Но после бури и натиска авангардной поэзии начала века, периода исканий, «бездарной погони за обновлением формы»[121], он считал необходимым напомнить о забытой истине.

По мнению Адамовича, «все можно выдумывать, но только не человеческую психологию». И Лев Толстой для него велик, кроме всего прочего, еще и тем, что он психологию «не выдумывает, а находит»[122].

Задача лирики — воссоздавать психологические состояния, напрямую, либо отталкиваясь от предметов внешнего мира, которые тогда служат лишь фоном и сами эмоционально окрашиваются, получая часть эмоционального заряда эпитета. Адамовича интересовала прежде всего «внутренняя речь», только еще зарождающаяся, почти не оформившаяся в слова, та «музыка», которую иногда улавливает душа поэта, поднимаясь над обыденным состоянием.

Стих Адамовича, лишенный напевности, с неброскими рифмами, позволял, тем не менее, передавать нюансы эмоциональных состояний интонацией. Если в лирике Бальмонта «интонация тесно связана с повторениями звуков и внутренними рифмами»[123], то у Адамовича она гораздо меньше определялась фонетикой. Жирмунский считал, что подобная манера интонирования «зависит прежде всего от смысла слов, точнее — от общей смысловой окраски, а следовательно — от художественно-психологического задания»[124]. Адамович ставил себе задачей воплотить в слове в каждом конкретном случае ту единственную интонацию, которая отразит именно это движение души.

М. Волошин как-то раз дал характеристики поэтическим голосам своих современников. Так, он утверждал, что общая интонация Анненского — «академически торжественный, накрахмаленный баритон, который вдруг переходит в мастерское почти клоунское звукоподражание и кончает неожиданно простым жутким усталым "вполголоса", захватывающим своей обнаженной человеческой искренностью»[125]. У Ахматовой Эйхенбаум выделял разговорную, повествовательную интонацию, сменяющуюся торжественной, витийственной. Голос Адамовича очень тих, это даже не «вполголоса», а просто шепот, пронзительный, обреченный, а общая интонация — сосредоточенно-ожидающая, медитативная. Гумилев в рецензии на первый сборник Адамовича заметил: «Звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в поэзии Адамовича и самое самостоятельное»[126]. Этот звук дребезжащей струны остался у него навсегда.

Гумилев говорил о «коротком дыхании» Ахматовой. У Адамовича оно еще короче. Его стихи буквально испещрены точками и многоточиями. Разрывы между опорными словами еще более увеличились, и эти пробелы, провалы в стихе ничем не заполняются, ибо предназначены для заполнения читательским сознанием. Плавность и напев ослаблены, дыханье словно затруднено. И дело здесь не в enjambements, у Ахматовой нередко присутствующих; переносить часть предложения в другую строку просто не требуется, настолько эти предложения коротки.

Скачки от одного к другому очень резки. Автор как будто спорит с самим собой, то и дело сам себя перебивая. Это уже даже не разговорный язык, а скорее обрывки мыслей, бормотанье себе под нос, полушепот, неупорядоченный до конца поток сознания, только еще начинающий воплощаться в речь. Слово как будто всякий раз приходит в последний момент, после того, как были сказаны предыдущие. Стихотворение произносится каждый раз — как будто заново рождается сейчас, здесь, в процессе бормотания. Только в этом смысле можно говорить о настоящем времени в стихах: оно настает всякий раз, когда читается стихотворение. Это не уловленный и затем описанный миг, это мгновенье именно воплощенное, точнее, воплощаемое, лирика в первоначальном смысле слова.

П. Бицилли в своей рецензии остроумно охарактеризовал этот тип поэзии как «придаточные предложения без главных»[127].

Лирическая тема решается в диалоге, столкновении двух точек зрения, в мучительных сомнениях. Это либо два спорящих голоса, либо возражения самому себе, но в обоих случаях движение мысли рождается в этих сомнениях и колебаниях.

Если всмотреться пристальнее в этот второй голос, то обнаруживается, что источник его определить не так уж просто. Если у Ахматовой «постоянные обращения ко второму лицу делают присутствие рядом с героиней других лиц, связанных с нею теми или другими отношениями, очень ощутимым»[128], то у Адамовича такие стихи — скорее редкое исключение. Жирмунский считал даже, что у Ахматовой «мужской образ, впечатление мужской красоты изображены до полной зрительной ясности»[129]. Во всяком случае, адресат стихов Ахматовой, «ты», к которому она обращается, впол-

не определен: это либо сам объект любви, либо посредник (часто читатель), которому поверяется история отношений. Адресат Адамовича далеко не так ясен: это обращение не то к собеседнику, о котором ничего не известно, не то к самому себе. Вполне определен и лирический герой Ахматовой — он приближен к автору настолько, что Эйхенбаум уверял, что из стихов Ахматовой «мы знаем ее наружность, ее одежду, ее движения, жесты, походку. Мы постепенно узнаем ее прошлое <...> знаем места, где она жила и живет <...> знаем, наконец, ее дом, ее комнаты»[130]. Ничего подобного нельзя было бы вынести из стихов Адамовича. Никаких мелких деталей, особенностей частной жизни нет и в помине. Не всегда можно даже определить, откуда, из чьих уст исходит авторский голос. Образа автора, авторского «я» как определенного центра организации текста, зачастую нет. И это неслучайно.

Последовательно очищая стихи от всего, что можно было выбросить, Адамович исключил оттуда не только посторонние персонажи, но и тщательно избавился от авторских черт частного человека. Образ автора исчез из стихов почти полностью, слившись с лирическим героем и одновременно с читателем. Неважно, к читателю, к собеседнику или к самому себе обращается автор то в третьем, то во втором лице. Любое «я», равно как любое же «ты» и «он» обращены одинаково к себе самому, к собеседнику, к любому человеку вообще, они равновелики и обозначают просто человека на том его уровне, когда безразлична любая разница в людях. При этом стихотворение начинает походить на медитативное упражнение (разговорная интонация еще усиливает это впечатление) и предназначается не кому-то конкретно, а всем, т. е. любому, кто захочет и сумеет им воспользоваться. Читатель сам поневоле становится действующим лицом, лирическим героем и отчасти автором этих стихов, ибо их нельзя читать, не переживая одновременно их содержания.

* * *

В поэзии Адамовича шло дооформление процессов, общих для литературы рубежа веков: психологизация лирики, идущая вслед за достижениями психологической прозы XIX века, та «зависть к прозе, которая охватила поэтов»[131], дальнейшее трезвение слова (после символистской глоссолалии, упоения словом у Гумилева и Мандельштама). В эмиграции он попытался синтетически объединить в своем творчестве лучшие достижения двух ведущих поэтических систем начала века — акмеизма и символизма, что обусловило одновременно и достоинства его поэзии, и слабости ее.

Примечания

[1] *Иванов Г.* Третий Рим. Художественная проза. Статьи. Tenafly: Эрмитаж, 1987. С. 304.

[2] *Гумилев Н.* Письмо о русской поэзии // Аполлон. 1916. № 1. С. 26.

[3] Северные записки. 1916. № 2. С. 229. Подп.: Р. Д.

[4] Биржевые ведомости. 1916. 14(27) октября. № 15861. С. 5.

[5] *Кузмин М.* Парнасские заросли // Завтра: Литературно-критический сборник. I. Берлин, 1923. С. 119.

[6] *Тихонов Н.* Граненые стеклышки: о третьем альманахе Цеха Поэтов // Жизнь искусства. 1922. 23 мая. № 20. С. 4.

[7] Книга и революция. 1922. № 7. С. 59.

[8] Современные записки. 1924. № 19. С. 432.

[9] *Гусман Б.* 100 поэтов: Литературные портреты. Тверь, 1922 (на титуле — 1923). С. 5.

[10] История русской литературы. М.; Л., 1954. Т. 10. С. 724, 777–778.

[11] Звено. 1923. 26 ноября. № 43. С. 3.

[12] Oxford Slavonic Papers. 1986. V. XIX. P. 144.

[13] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 320.

[14] *Бем А.* Письма о литературе: Культ Пушкина и колеблющие треножник // Руль. 1931. 18 июня. № 3208. С. 2.

[15] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 151.

[16] *Иваск Ю.* Разговоры с Адамовичем (1958–1971) // Новый журнал. 1979. № 134. С. 92.

[17] Литературное наследство. Т. 84. Кн. I. М., 1973. С. 679.

[18] *Иванов Г.* Третий Рим. Художественная проза. Статьи. С. 322.

[19] Последние новости. 1939. 9 марта. № 6555. С. 3. Подп.: Антон Крайний.

[20] Современные записки. 1939. № 69. С. 383–384.

[21] Возрождение. 1955. № 48. С. 139–140.

[22] *Иваск Ю.* Собеседник: Памяти Георгия Викторовича Адамовича // Новый журнал. 1972. № 106. С. 286.

[23] *Перелешин В.* Поэма без предмета. Холиок, 1989. С. 71.

[24] Новый журнал. 1967. № 89. С. 278–279.

[25] *Чиннов И.* Вспоминая Адамовича // Новый журнал. 1972. № 109. С. 140.

[26] Русская мысль. 1972. 15 июня. № 2899. С. 9.

[27] *Tjalsma W.* The Petersburg Modernists and the Tradition // Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма. Munich, 1973. P. 7–26; *Tjalsma W.* Acmeism, Adamovic, the «Parisian Note» and Anatolij Steiger // Russian Language Journal. Supplementary issue. (East Lancing, Michigan) 1975. P. 92–105; *Smith G.S.* The versification of Russian Emigre Poetry 1920–1940 // The Slavonic and East European Review. 1978. Vol. 56. № 1. P. 52–66; *Hagglund R.* A vision of Unity: The Poetry of Georgij Adamovic // Slavic and East European Journal. 1981. Vol. XXV. № 1. P. 39–51; *Hagglund R.* A vision of Unity: Adamovic in Exile. Ann Arbor: Ardis, 1985.

[28] Русская мысль. 1969. 13 февраля. № 2725. С. 8–9.

[29] Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды: Письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову (1955–1958) / Публ. *О.А. Коростелева* // Минувшее: Исторический альманах. № 21. СПб., 1997. С. 420.

[30] *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 35.

[31] *Бобышев Д.* «Ковчег», или укладка с грамотами // Панорама. (Лос-Анджелес) 1993. 3–9 февраля. № 617. С. 20.

[32] *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 76.

[33] Биржевые ведомости. 1916. 14(27) октября. № 15861. С. 5.

[34] Новый журнал для всех. 1916. № 2–3. С. 74.

[35] Утро России. 1916. 5 марта. № 65. С. 7.

[36] Русские ведомости. 1916. 10 августа. № 184. С. 5.

[37] Последние новости. 1939. 9 марта. № 6555. С. 3. Подп.: Антон Крайний.

[38] *Иваск Ю.* Эпоха Блока и Мандельштама: Главы из задуманной книги // Мосты. 1968. № 13–14. С. 209–235.

[39] Утро России. 1916. 5 марта. № 65. С. 7.

[40] *Гумилев Н.* Письмо о русской поэзии // Аполлон. 1916. № 1. С. 26.

[41] Биржевые ведомости. 1916. 14(27) октября. № 15861. С. 5.

[42] Журнал журналов. 1916. № 30. С. 9.

[43] Два неизвестных письма Г. Адамовича / Публ. *Ж. Шерона* // Новый журнал. 1988. № 172–173. С. 569.

[44] См. тематические номера журнала «Russian Literature», посвященные акмеизму, а также специальный выпуск «Russian Language Journal» — «Toward a Definition of Acmeism» (East Lancing, Michigan, 1975).

[45] Цит. по: Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 438–439.

[46] *Гофман В.* О Мандельштаме: Наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха // Звезда. 1991. № 12. С. 176.

[47] *Мандельштам О.* Слово и культура. С. 261.

[48] Цит. по: *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 24.

[49] *Лотман Ю.М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 439.

[50] *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7–8. P. 34.

[51] *Тименчик Р.* По поводу Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма // Russian Literature. 1977. V. 4. P. 315–323.

[52] *Адамович Г.* На полустанках // Звено. 1923. 8 октября. № 36. С. 2.

[53] Биржевые ведомости. 1916. 14(27) октября. № 15861. С. 5.

[54] Oxford Slavonic Papers. 1986. V. XIX. P. 144.

[55] Биржевые ведомости. 1916. 14(27) октября. № 15861. С. 5.

[56] *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 132–133.

[57] Биржевые ведомости. 1916. 14(27) октября. № 15861. С. 5.

[58] РГАЛИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 20.

[59] Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. I. М., 1992. С. 45, 48.

[60] О категории остроты у акмеистов см.: *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7–8. P. 40–46.

[61] *Богомолов Н.А.* Талант двойного зрения // *Иванов Г.* Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. С. 515.

[62] Цит. по: *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7–8. P. 30.

[63] *Мочульский К.* Новый Петроградский цех поэтов // Последние новости. 1922. 2 декабря. № 804. С. 2.

[64] *Жирмунский В.* О поэзии классической и романтической // Жизнь искусства. 1920. 10 февраля. № 339–340; *Оцуп Н.* О Н. Гумилеве и классической поэзии // Цех поэтов. Кн. 3. Пг., 1922. С. 45–47; *Мочульский К.* Классицизм в современной русской поэзии // Современные записки. 1922. № 11. С. 368–379; и др.

[65] *Мандельштам О.* Слово и культура. С. 40.

[66] Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 352.

[67] *Мандельштам О.* Слово и культура. С. 205.

[68] *Адамович Г.* Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. № 2. С. 3.

[69] *Адамович Г.* На полустанках // Звено. 1923. 8 октября. № 36. С. 2.

[70] *Адамович Г.* Темы // Воздушные пути. 1960. № 1. С. 47.

[71] *Мочульский К.* Возрождение Пушкина // Звено. 1924. 16 июля. № 72. С. 2.

[72] *Крейд В.* Петербургский период Георгия Иванова. Tenafly: Эрмитаж, 1989. С. 111.

[73] Начала. 1922. № 2. С. 294.

[74] Можно было бы привести длинный список совпадений, в том числе и дословных, в статьях Адамовича и Мандельштама общего для них периода «неоклассицизма». У обоих в высказываниях явственно слышатся отголоски гумилевских мыслей, во многом сходен и набор авторитетных имен, которыми они оперируют: Анненский, Розанов, Бергсон, Расин, Шенье, Бодлер и т. д. Совпадения — явно результат цеховых словопрений, дань школе, поэтическому кружку; интуитивно оба не могли не сознавать, что дороги их скоро разойдутся.

[75] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1925. 5 января. № 101. С. 2.

[76] *Адамович Г.* Литературные беседы // 1926. 29 августа. № 187. С. 2.

[77] *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 48–49.

[78] ГЛМ, ф. 247, оп. 1.

[79] *Адамович Г.* Литературные заметки // Звено. 1924. 3 ноября. № 92. С. 2.

[80] *Адамович Г.* Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 173.

[81] РГАЛИ, ф. 2567, оп. 2, ед. хр. 145.

[82] *Адамович Г.* Комментарии. С. 171, 175.

[83] *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. № 2. С. 67.

[84] Лишь с несколькими людьми Гиппиус любила быть предельно откровенной, в частности, в разные периоды жизни, с Розановым, Философовым, а в эмиграции, среди немногих, с Адамовичем. В письме от 14 января 1928 года Гиппиус призналась Адамовичу: «Вы один из самых живых людей из долгого моего антуража» (Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippius / Comp. by *Temira Pachmuss.* München, 1972. P. 364).

[85] Ibid. P. 383, 345.

[86] Ibid. P. 373.

[87] Ibid. P. 391–392.

[88] Coll. Adamovich. Bakhmeteff Archives. Columbia University. New York.

[89] *Адамович Г.* Комментарии. С. 74, 76, 169.

[90] Там же. С. 174.

[91] Последние новости. 1929. 15 августа. № 3067. С. 3.

[92] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 206.

[93] *Адамович Г.* Комментарии. С. 79.

[94] *Мандельштам О.* Соч. Т. 1. С. 26.

[95] *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 103–104.

[96] Впервые опубликовано: Встреча. [Париж], 1945. № 2. С. 13.

[97] Впервые опубликовано под названием «Голос»: Современные записки. 1929. № 40. С. 238.

[98] *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenafly: Эрмитаж, 1986. С. 178–203.

[99] *Оцуп Н.* Современники. Париж, 1961. С. 147.

[100] Современные записки. 1939. № 69. С. 383.

[101] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 295.

[102] *Адамович Г.В.* Памяти Анненского // Цех поэтов. Кн. 3. Пг., 1922. С. 40.

[103] *Иваск Ю.* Разговоры с Адамовичем (1958–1971) // Новый журнал. 1979. № 134. С. 98.

[104] *Чиннов И.* Вспоминая Адамовича // Новый журнал. 1972. № 109. С. 146.
[105] *Адамович Г.* Комментарии. С. 104.
[106] Там же. С. 70.
[107] *Чиннов И.* Вспоминая Адамовича // Новый журнал. 1972. № 109. С. 147.
[108] Из письма Ю. Иваска В. Маркову от 29 января 1956 г. // Собрание Жоржа Шерона. Лос-Анджелес.
[109] *Адамович Г.* Комментарии. С. 6–7.
[110] *Мандельштам О.* Слово и культура. С. 175.
[111] *Чиннов И.* Вспоминая Адамовича // Новый журнал. 1972. № 109. С. 139.
[112] Там же. С. 140.
[113] Там же. С. 140–141.
[114] Последние новости. 1939. 9 марта. № 6555. С. 3. Подп.: Антон Крайний.
[115] *Вадвич Н.* Русские поэты // Русский временник. 1939. № 3. С. 126.
[116] *Иваск Ю.* Эпоха Блока и Мандельштама: Главы из задуманной книги // Мосты. 1968. № 13–14. С. 235.
[117] *Черный К.М.* Поэзия Иннокентия Анненского. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1974. С. 112–114.
[118] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 174.
[119] *Адамович Г.* «У самого моря» // Голос жизни. 1915. № 19. С. 6.
[120] *Адамович Г.* Комментарии. С. 185.
[121] *Адамович Г.* Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. № 2. С. 3.
[122] *Адамович Г.В.* Толстой: Речь на собрании в Париже 3 декабря 1960 года. Париж, 1960. С. 9.
[123] *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 64.
[124] Там же. С. 90.
[125] *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 770.
[126] *Гумилев Н.* Письмо о русской поэзии // Аполлон. 1916. № 1. С. 26.
[127] Современные записки. 1939. № 69. С. 383.
[128] *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 436.
[129] *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 118.
[130] *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. О поэзии. С. 436.
[131] *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987. С. 446.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1892 — 7(19) апреля в семье Московского уездного воинского начальника, полковника Виктора Михайловича Адамовича и его второй жены Елизаветы Семеновны (урожденной Вейнберг) родился младший ребенок Георгий. Семья — Виктор Михайлович, Елизавета Семеновна, старший сын Владимир (родился 9 декабря 1886), дочери Ольга (29 июля 1889) и Татьяна (18 января 1891) — проживала в казенной квартире, предоставленной полковнику Адамовичу в Крутицких казармах.

1898 — 4 мая полковник В.М. Адамович назначен и. д. начальника Московского военного госпиталя, а 6 декабря произведен в генерал-майоры с утверждением в должности. Семья переезжает в Лефортово, ул. Госпитальная, д. 1 (здание госпиталя).

1902 — Поступает во 2-ю московскую гимназию.

1903 — 21 апреля после продолжительной болезни скончался В.М. Адамович. Елизавета Семеновна с детьми переезжает в Петербург и снимает квартиру в Гродненском переулке, д. 3. Владимир, окончив 1-й московский кадетский корпус, становится юнкером Павловского военного училища, Татьяна поступает в Смольный институт, Георгия предполагалось отдать в Царскосельский лицей, но затем было решено ограничиться 1-й петербургской гимназией.

1910 — Окончив гимназию, поступает на историко-филологический факультет Петербургского университета.

1911—1913 — В университете, в «Бродячей собаке» знакомится с Н. Гумилевым, А. Ахматовой, О. Мандельштамом, К. Мочульским и другими петербургскими литераторами и начинает писать стихи, прозу, статьи.

1913 — 13 октября на лекции К. Чуковского о футуризме в зале Тенишевского училища знакомится с Георгием Ивановым.

1914 — В начале года «со всем церемониалом принят обоими синдиками, Гумилевым и Городецким, на квартире Городецкого» в Цех поэтов. У Гумилева в это время — продолжительный роман с Татьяной Адамович, которой он посвятил свою книгу «Колчан».

1915 — В восьмом номере петербургского журнала «Голос жизни», редактировавшегося Д.В. Философовым при участии З.Н. Гиппиус, — первая публикация: рассказ «Веселые кони» (номер вышел 18 февраля). Затем регулярно публикует рассказы, стихи, повесть, поэму, статьи в сборниках и альманахах, в журналах «Огонек», «Аполлон», «Новый журнал для всех», «Голос жизни», «Северные записки», газете «Биржевые ведомости». Постоянно принимает участие в поэтических чтениях, вечерах поэтов и других литературных мероприятиях. В самом конце 1915 г. в издательстве «Альциона» выходит из печати первый сборник стихов «Облака», датированный 1916 годом (на большей части тиража «Альциона» была заменена маркой издательства «Гиперборей»).

1916 — 23 января посылает письмо А. Блоку с просьбой высказаться о сборнике стихов «Облака». Блок «ответил довольно много» о том, что нужно «сильнее раскачнуться на качелях жизни». Летом и осенью совместно с Георгием Ивановым пытается возродить Цех поэтов, не возобновлявший свою работу с лета 1914 г., после того как Гумилев ушел на фронт добровольцем.

1916 — 20 сентября на квартире Адамовича (ул. Верейская, д. 11, кв. 2), состоялось первое, не слишком удачное, собрание Второго цеха поэтов. Осенью и зимой Цех собирался еще несколько раз.

1918 — Принимает деятельное участие в организации литературного кружка «Арзамас», пытаясь привлечь Блока, участвует в вечерах поэзии кружка искусства «Арион».

1919 — Зимой уезжает из холодного и голодного Петербурга и работает учителем в Новоржеве Псковской губернии.

1919—1921 — Преподает русский язык и историю в 1 новоржевской советской школе, при всяком удобном случае выбираясь к друзьям в Петроград.

1921 — Весной возвращается в Петроград и селится в пустой квартире своей тетки — Веры Белэй, вдовы миллионера англичанина (ул. Почтамтская, д. 20, кв. 7), куда осенью перебираются только что поженившиеся Г. Иванов и И. Одоевцева. Активно участвует в работе Третьего цеха поэтов, состоит действительным членом «Дома литераторов», членом литературного отдела «Дома

искусств», переводит Вольтера, Бодлера, Эредиа и др. для издательства «Всемирная литература», печатает стихи и статьи в альманахах Цеха поэтов, в газете «Жизнь искусства».

1922 — В январе в издательстве «Петрополис» публикует вторую книгу стихов «Чистилище».

1923 — В самом начале года вслед за своими соратниками по Цеху поэтов Г. Ивановым, Н. Оцупом, И. Одоевцевой уезжает за границу. 23 февраля читает доклад о современной русской поэзии на вечере Цеха поэтов в Берлине, в помещении кафе «Леон», принимает участие в четвертом, берлинском альманахе Цеха поэтов и вскоре уезжает в Ниццу, к матери и сестрам, живущим на вилле тетки Адамовича Веры Белэй. Осенью приезжает в Париж и начинает печататься в еженедельнике «Звено», редактировавшемся М. Винавером и М. Кантором. 1 ноября принимает участие в первом парижском вечере Цеха поэтов.

1923—1926 — Публикует ряд статей и стихотворений в «Звене», постоянный участник собраний Цеха поэтов, чаще всего проходящих в кафе «La Bolée».

1925—1927 — Еженедельно публикует «Литературные беседы» в «Звене», участвует в мероприятиях Союза молодых поэтов и писателей в Париже, знакомится с И. Буниным, З. Гиппиус и другими писателями эмиграции.

1926 — Начинается многолетняя литературная полемика с В. Ходасевичем, продлившаяся до 1939 г. и ставшая одним из центральных событий литературной жизни эмиграции.

1927 — Вместе с З. Гиппиус, Д. Мережковским и Г. Ивановым задумывает и организует собрания «Зеленой лампы» в Париже, на которых часто выступает в прениях или с докладами, заслужив прозвище «златоуста эмиграции».

1928 — В марте посвящен в масоны, член ложи «Юпитер» до 1932 года.

1928—1940 — Постоянный литературный обозреватель «Последних новостей».

1929 — Вместе с Н. Оцупом, Г. Ивановым, Н. Рейзини и З. Гиппиус создает «журнал молодых» «Числа», участвует в литературных вечерах «Чисел».

1930 — В феврале под редакцией Н. Оцупа и И. де Манциарли выходит первый номер «Чисел», в котором были опубликованы фрагменты «Комментариев», вызвавшие бурную полемику в эмиграции. В этом же номере была опубликована статья Г. Иванова о творчестве В. Сирина, ставшая одной из причин многолетней литературной войны В. Набокова с Г. Ивановым и Адамовичем.

1934 — В январе—июне совместно с М. Кантором редактирует основанный ими журнал «Встречи».

1935 — В конце года выходит антология эмигрантской поэзии «Якорь», составлявшаяся Адамовичем и М. Кантором во второй половине 1934 — первой половине 1935 гг.

1937 — В январе возобновляет членство в масонской ложе «Юпитер», к концу года радиирован повторно.

1937—1938 — Входит в созданное И.И. Бунаковым-Фондаминским объединение «Круг», печатается в издаваемых объединением одноименных альманахах.

1939 — В феврале в серии «Русские поэты» (издательство «Дом книги») публикует третий сборник стихов «На Западе». В сентябре, сразу же после обращения Эдуарда Даладье к французскому народу, записывается добровольцем во французскую армию. Службу проводит в лагере Septfonds на юге Франции, под Монтобаном.

1940 — В сентябре, так и не успев повоевать из-за молниеносного завершения «странной войны», демобилизуется и возвращается в Ниццу в большой депрессии.

1940—1945 — Живет в Ницце, нигде не печатается из-за закрытия русской прессы, нуждается. Общается с И. Буниным, Л. Зуровым, А. Бахрахом, Я. Полонским, Л. Сабанеевым.

1945 — Возвращается в Париж и начинает печататься в редактируемой А.Ф. Ступницким газете «Русские новости» просоветского направления.

1945—1949 — Постоянный литературный критик «Русских новостей». Одновременно печатается в нью-йоркском журнале «Новоселье», редактируемом С. Прегель, парижских альманахах «Встреча», «Русский сборник», «Орион».

1947 — Печатает публицистическую книгу на французском языке о военном времени: «L'autre Patrie» (Paris: Egloff, 1947).

1949 — В феврале возобновляет чтение цикла лекций о современной французской литературе.

1950 — Возвращается в масонскую ложу «Юпитер», вскоре присоединен и к ложе «Лотос».

1950—1972 — Периодически публикует статьи в нью-йоркской газете «Новое русское слово». Одновременно печатается в лучших эмигрантских изданиях того времени: «Опытах», «Новом журнале», альманахах «Мосты», «Воздушные пути» и др.

1951 — По рекомендации Б.И. Элькина получает место преподавателя русского языка и литературы в Манчестерском университете.

1951—1960 — Лектор Манчестерского университета.

1955 — В нью-йоркском издательстве имени Чехова публикует книгу об эмигрантской литературе «Одиночество и свобода».

1956—1972 — Печатается в парижской газете «Русская мысль».

1959 — На правах рукописи публикует жизнеописание «Василий Алексеевич Маклаков» (Париж: Изд. друзей В.А. Маклакова, 1959).

1960 — Летом в Париже и Ницце дает ряд интервью Юрию Иваску, получившему грант для работы над проектом по акмеизму. 3 декабря выступает на собрании в Париже с речью о Л. Толстом, которая вскоре была опубликована отдельной брошюрой: «Л.Н. Толстой» (Париж: Изд. В. Вырубова, 1960).

1961 — Публикует брошюру «Вклад русской эмиграции в мировую культуру» (Париж: Изд. В. Вырубова, 1961)

1961—1967 — Пишет скрипты и время от времени выступает на радио «Свобода».

1964 — В октябре переносит первый сердечный приступ.

1965 — Выходит из масонской ложи в группе «диссидентов».

1967 — Публикует отдельной брошюрой избранные тексты собственных выступлений на радиостанции «Свобода»: «О книгах и авторах. Заметки из литературного дневника» (Париж, 1967). Выпускает две свои главные книги, своего рода литературное завещание: сборник стихов «Единство. Стихи раз-

ных лет» (Нью-Йорк: Русская книга, 1967) и книгу избранных эссе «Комментарии» (Вашингтон: Изд. Камкина, 1967). Американский славист Roger Hagglund защищает докторскую диссертацию об Адамовиче-критике: «A Study of the Literary Criticism of G.V. Adamovic» (Seattle: University of Washington, 1967).

1970 — Radio-Diffusion Française снимает фильм об Адамовиче для серии «Архивы XX века».

1971 — В ноябре—декабре посещает США, выступая перед университетскими аудиториями в Нью-Йорке, Кембридже, Нью-Хэйвене и Вашингтоне.

1972 — 5 января вылетает из Нью-Йорка в Париж. В конце января уезжает в Ниццу, намереваясь вернуться в Париж к 1 марта. 21 февраля в Ницце скончался от второго сердечного приступа и похоронен на местном русском кладбище.

МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ

Общее количество публикаций Адамовича очень велико (полная его библиография насчитывает несколько тысяч позиций, велика и библиография работ о нем), поэтому здесь приводится лишь список книг Адамовича и нескольких основных работ о нем, а также перечень изданий, в которых он постоянно сотрудничал достаточно долгое время (с указанием общего количества публикаций в них).

В более полном виде эти материалы будут представлены в подготовленных мною изданиях «Георгий Адамович: Материалы к библиографии» и «Георгий Адамович: Аннотированный указатель работ о жизни и творчестве (1915—2005)».

Фрагменты библиографии, относящиеся к различным жанрам публикаций Г. Адамовича, уже появлялись (или скоро появятся) в печати:

Перечень публикаций Г. Адамовича в «Звене» // *Адамович Г.В.* Собрание сочинений. Литературные беседы: «Звено» (1923—1928): В 2 кн. / Вступ. ст., сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* Кн. 2. СПб.: Алетейя, 1998.

Библиография стихотворений // *Адамович Г.В.* Собрание сочинений: Стихи, проза, переводы / Вступ. ст., сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* СПб.: Алетейя, 1999.

«Комментарии»: Библиография // *Адамович Г.В.* Собрание сочинений: Комментарии / Сост., послесл. и примеч. *О.А. Коростелева.* СПб.: Алетейя, 2000.

Георгий Адамович об иностранной литературе: Материалы к библиографии / Сост. *О.А. Коростелев* // Восприятие французской литературы русскими писателями-эмигрантами в Париже. 1920—1940: Материалы международной научной конференции (Женева, Женевский университет, 7—10 декабря 2005). М.: Русский путь, 2007.

Георгий Адамович в газете Милюкова «Последние новости»: Библиография / Сост. и предисл. *О.А. Коростелева* // Парижская нота: Антология; Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2008 (в печати).

Книги Г.В. Адамовича

Облака: Стихи. М.: Альциона, 1916.
Чистилище: Стихи. Кн. 2 / Обл. *А. Лео.* Пг.: Петрополис, 1922.
На Западе. Париж: Дом книги, 1939 (Русские поэты. Вып. 5).
L'autre patrie. Paris: Egloff, 1947.
Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955.
Василий Алексеевич Маклаков: Политик, юрист, человек. Париж: Изд. друзей В.А. Маклакова, 1959.
Вклад русской эмиграции в мировую культуру. Париж, 1961.
Единство: Стихи разных лет / Обл. *Н. Сафонова.* Нью-Йорк: Русская книга, 1967.
Комментарии. Washington: Русское книжное дело в США. V. Kamkin, 1967.
О книгах и авторах: Заметки из литературного дневника. Париж, 1967.
Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи / Послесл. и коммент. *Л. Аллена.* СПб.: Logos, 1993 (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв.).
Стихотворения. Томск: Водолей, 1995.
Критическая проза / Вступ. ст., сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* М.: Издательство Литературного института, 1996.
Одиночество и свобода / Сост., предисл. и примеч. *В. Крейд.* М.: Республика, 1996 (Прошлое и настоящее»).
Собрание сочинений / Редколл. *О.А. Коростелев, А.И. Серков, С.Р. Федякин, Жорж Шерон.* СПб.: Алетейя, 1998–.
    Литературные беседы. Кн. 1: «Звено» (1923–1926) / Вступ. ст., сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* — 1998.
    Литературные беседы. Кн. 2: «Звено» (1926–1928) / Вступ. ст., сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* — 1998.
    Стихи, проза, переводы / Вступ. статья, сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* — 1999.
    Комментарии / Сост., послесл. и примеч. *О.А. Коростелева.* — 2000.
    Одиночество и свобода / Сост., послесл. и примеч. *О.А. Коростелева.* — 2002.
    Литературные заметки. Кн. 1: «Последние новости» (1928–1931) / Сост., послесл. и примеч. *О.А. Коростелева.* — 2002.
    Литературные заметки. Кн. 2: «Последние новости» (1932–1933) / Сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* — 2007.
Марина Цветаева — Георгий Адамович: Хроника противостояния / Предисл., сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2000.
Сомнения и надежды / Сост., вступ. ст. и коммент. *С. Федякина.* М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 448 (Ностальгия: Блистательный Серебряный век в мемуарах, рассказах, эссе эмигрантов первой волны).
Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. *О.А. Коростелева.* СПб.: Академический проект; Издательство «Эльм», 2005 (Новая Библиотека поэта. Малая серия).

Периодические издания, в которых Г.В. Адамович постоянно сотрудничал

Звено (Париж, 1923–1928). — С июля 1923 по июнь 1928 в общей сложности 330 публикаций, в том числе 150 больших подвалов под названием «Литературные беседы».

Последние новости (Париж, 1920–1940). — С июля 1926 по май 1940 в общей сложности почти 2400 публикаций, в том числе 611 больших подвалов (чаще всего под названием «Литературные заметки»).

Иллюстрированная Россия (Париж, 1924–1939). — С июня 1929 по март 1934 более сотни заметок и рецензий под рубрикой «Литературная неделя».

Русские новости (Париж, 1945–1970). — С мая 1945 по ноябрь 1949 в общей сложности более 300 публикаций, в том числе более сотни больших статей.

Новое русское слово (Нью-Йорк, 1910–). — С августа 1950 по февраль 1972 г. более 150 статей и рецензий, плюс ряд публикаций был осуществлен посмертно в 1972–1981 гг.

Русская мысль (Париж, 1947–). — С марта 1956 по январь 1972 более сотни статей, плюс ряд публикаций был осуществлен посмертно в 1972–1983 гг.

Кроме того, более двухсот статей, рецензий и заметок Адамович опубликовал в журналах («Современные записки», «Числа», «Встречи», «Новая Россия», «Сатирикон», «Русские записки», «Новоселье», «Опыты», «Новый журнал», «Мосты», «Воздушные пути» и др.), а также в альманахах, сборниках, в виде предисловий к книгам и т. д.

Основные работы о жизни и творчестве Г.В. Адамовича

Федотов Г.П. О парижской поэзии // Ковчег: Сборник зарубежной русской литературы. Нью-Йорк: Изд-во Объединения русских писателей, 1942. № 1.

Струве Г.П. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1956. указ. <Кроме нескольких главок, посвященных собственно Адамовичу, его имя в том или ином контексте встречается на протяжении всей книги, начиная буквально с первой страницы (на 98 страницах из 394)>.

Струве Г. Об Адамовиче-критике: По поводу книги «Одиночество и свобода» // Грани. Апрель—сентябрь 1957. № 34/35.

Иваск Ю. Адамович-критик // Новое русское слово. 1964. 5 апреля.

Иваск Ю. Эпоха Блока и Мандельштама: Главы из задуманной книги // Мосты. 1968. № 13/14.

К истории русской зарубежной литературы: Как составлялась антология «Якорь» / Публ. и коммент. *Г. Струве* // Новый журнал. 1972. № 107.

К истории русской зарубежной литературы: О парижском журнале «Встречи». С приложением переписки двух редакторов / Публ. и коммент. *Г. Струве* // Новый журнал. 1973. № 110.

Иваск Ю. Поэты «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сборник статей под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972.

Tjalsma William. «Acmeism», Adamovic, The «Parisian Note» and Anatolij Steiger // Toward a Definition of Acmeism. Russian Language Journal. Supplementary issue. Spring 1975.

Hagglund Roger. The Adamovic-Xodasevic Polemics // Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 3.

Glad John. Adamovich, Georgii Victorovich (1884–1972) // The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature. Edited by Harry B. Weber. Vol. 1. Gulf Breeze: Academic International Press, 1977.

Hagglund Roger. A Vision of Unity: The Poetry of Georgij Adamovic // Slavic and East European Journal. 1981. Vol. 25. № 1.

Hagglund Roger. Numbers and The Russian Emigres in the 1930s // Slavic and East European Journal. 1985. Vol. 29. № 1.

Hagglund Roger. A Vision of Unity: Adamovich in Exile. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Hagglund Roger, comp. Georgy Adamovich: An Annotated Bibliography. Criticism, Poetry, and Prose, 1915–1980. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Коростелев О. Критическая проза Георгия Адамовича // Литературная учеба. 1991. № 1.

Аллен Луи. Об авторе и его книге // *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Спб.: Logos, 1993.

Коростелев О. Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4; то же в сокр.: Современное русское зарубежье / Сост., вступ. ст., примеч. *П.В. Басинского* и *С.Р. Федякина.* М.: Олимп, 1998.

Коростелев О.А. Поэзия Георгия Адамовича: Автореф. дис. ... канд. филол. наук [Лит. ин-т им. Горького]. М., 1995.

Коростелев О. Комментарии к «Комментариям» // Литературное обозрение. 1996. № 2.

Коростелев О. «Опираясь на бездну...» (о критической манере Георгия Адамовича) // *Адамович Г.* Критическая проза. М.: Издательство Литературного института, 1996.

Крейд В. О Г.В. Адамовиче // *Адамович Г.* Одиночество и свобода / Сост., авт. предисл. и примеч. *В. Крейд.* М.: Республика, 1996.

Фетисенко О.Л. А. Блок и Г. Адамович (о возможном прочтении одного стихотворения Г. Адамовича) // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 9; то же: А. Блок: Исследования и материалы. Вып. 3. СПб., 1998.

Коростелев О.А. Георгий Адамович, Владислав Ходасевич и молодые поэты эмиграции (реплика к старому спору о влияниях) // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11.

Головенченко С.А. Георгий Адамович как литературный критик // Актуальные проблемы современного литературоведения. М., 1997.

Зверев А.М. «Там» и «Здесь»: оппозиция «советское-эмигрантское» в литературной критике Г. Адамовича // Российское зарубежье: Итоги и перспективы изучения. Тезисы докладов и сообщений научной конференции 17 ноября 1997 г. М.: РГГУ, 1997.

Спроге Л. Рассказ Г. Адамовича «Рамон Ортис»: Дискурс игры // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Tartu, 1997.

Цыбин В. На качелях жизни. Предчувствие России: (Георгий Адамович) // Молодая гвардия. 1998. № 5.

Федякин С. Непоправимо белая страница: Особенности творчества Георгия Адамовича. Поэт Петербурга. «Парижская нота» и «Перекресток». Между «Парижской нотой» и «классическим стихом» // Современное русское зарубежье / Сост., вступ. ст., примеч. *П.В. Басинского* и *С.Р. Федякина.* М.: Олимп, 1998.

Коростелев О. Подчиняясь не логике, но истине... («Литературные беседы» Георгия Адамовича в «Звене») // *Адамович Г.* Литературные беседы: «Звено», 1923–1928: В 2 кн. Кн. 1. СПб.: Алетейя, 1998.

Пономарева М.А. Своеобразие художественного мира Георгия Адамовича: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: (10.01.01); [Моск. пед. гос. ун-т]. М., 1998.

Коростелев О.А. Новоржевский период Георгия Адамовича // Русская провинция. 1999. № 1(29).

Коростелев О.А. Адамович (1892–1972) // Литература русского зарубежья: 1920–1940. Вып. 2. М.: ИМЛИ, Наследие, 1999.

Фетисенко О.Л. «Облака» и «Чистилище» Г.В. Адамовича (блоковский подтекст) // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. IV. СПб., 1999.

Kodzis Bronisław. Георгий Адамович как литературный критик // Studia Rossica VII. Warszawa, 1999.

Коростелев О.А. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // *Адамович Г.В.* Собрание сочинений: Стихи, проза, переводы / Вступ. ст., сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* СПб.: Алетейя, 1999; то же в кн.: *Адамович Г.* Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. *О.А. Коростелева.* СПб.: Академический проект; Издательство «Эльм», 2005 (Новая Библиотека поэта. Малая серия).

Коростелев О.А. Комментарии к «Комментариям» // *Адамович Г.* Собрание сочинений. Комментарии / Сост., послесл. и примеч. *О.А. Коростелева.* СПб.: Алетейя, 2000.

Крейд В. Манчестерский период Георгия Адамовича // Русские евреи в Великобритании: Статьи, публикации, мемуары и эссе / Редакторы-составители *М. Пархомовский* и *А. Рогачевский.* Иерусалим, 2000.

Коростелев О.А. Подведение итогов (книга Адамовича «Одиночество и свобода» в его переписке с друзьями) // *Адамович Г.В.* Собрание сочинений: Одиночество и свобода / Сост., послесл. и примеч. *О.А. Коростелева.* СПб.: Алетейя, 2002.

Коростелев О.А. Георгий Адамович в газете Милюкова «Последние новости» // Адамович Г. В. Собрание сочинений: Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости» 1928–1931) / Сост., послесл. и примеч. *О.А. Коростелева.* СПб.: Алетейя, 2002.

Фролова Т.О. Разрыв и единенье: (К вопросу «традиционности» поэтики Г. Адамовича) // Актуальные проблемы современной литературы. Курган, 2002.

Фетисенко О.Л. Автобиографизм литературных рецензий Георгия Адамовича // Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. СПб., 2002.

Коростелев О.А. Пафос свободы: Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., при-

меч. *О.А. Коростелева*, *Н.Г. Мельникова*; Подгот. текста, предисл., преамбулы *О.А. Коростелева*. Ч. 1. М.: ООО «Издательство “Олимп”»; ООО «Издательство “АСТ”», 2002.

Федякин С. «На земле была одна столица...» // *Адамович Г.* Сомнения и надежды / Сост., вступ. ст. и коммент. *С. Федякина*. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.

Горбунова А.И. Георгий Адамович — литературный критик // Филологические исследования. 2002. Саранск, 2003.

Мартынов А. Георгий Адамович: «Комментарии» к Владимиру Соловьеву // *Мартынов А.* Литературно-философские проблемы русской эмиграции (сб. статей). М.: Посев, 2005.

О.А. Коростелев

Георгий Иванов

> История моей души и история мира... Обнявшись, слившись, переплетясь, они уносятся в пустоту со страшной скоростью тьмы, за которой лениво, даже не пытаясь ее догнать, движется свет.
>
> *Георгий Иванов. «Распад атома», 1938*

Георгий Владимирович Иванов (1894–1958) — младший сын Серебряного века и, пожалуй, последняя высокая его нота, зазвучавшая в полную мощь уже за пределами России, в Париже.

В начале жизни этого выходца из состоятельной дворянской семьи, богатой военными традициями, мало что предвещало трагическую биографию и уж во всяком случае бездомную смерть вдали от родины, в богадельне на юге Франции, в «богомерзком», по выражению самого поэта, Йере.

Блестящий и обеспеченный юноша, ученик престижного петербургского Кадетского корпуса едва ли не с первых дней пребывания в северной столице Российской Империи включается в бурную литературную жизнь. В семнадцать лет под крылом Игоря Северянина он выпускает первую книгу стихотворений «Отплытье на о. Цитеру» (1912), которая сразу была отмечена рецензиями тогдашнего «мэтра» Валерия Брюсова и «восходящей звезды» Николая Гумилева. Увлечение эгофутуризмом длилось недолго, вскоре юный Жорж становится полноправным членом гумилевского «Цеха поэтов»; там он пройдет жесткую ремесленную стиховую выучку и встретит людей, с которыми так или иначе будет связана вся его жизнь: Ахматова, Мандельштам, Георгий Адамович, впоследствии ведущий критик русской эмиграции, идеолог «парижской ноты», позднее — Ирина Одоевцева, «маленькая поэтесса с огромным бантом», жена поэта.

В октябре 1922 г., издав напоследок посмертное собрание стихотворений расстрелянного Гумилева, Георгий Иванов вместе с женой уезжает в командировку «для составления репертуара государственных театров» за границу и остается там до конца жизни.

Наделенный от природы безукоризненным даром версификации, Георгий Иванов своими первыми книгами вызвал у современников неподдельное удивление, граничащее с метафизическим страхом: совершенная форма его ранних стихотворений сочеталась с таким же «совер-

шенным» отсутствием всякого содержания. «Слушая такие стихи, — писал в 1919 г. Александр Блок, — <...> можно вдруг заплакать — <...> о том, что есть такие страшные стихи, не обделенные ничем — ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем — как будто нет этих стихов...»[1]

Ранний Иванов — воплощение поэтической формы как таковой, лишенной содержательного напряжения и содержательного импульса. А вот в позднем его творчестве — в «Розах» (1931), и особенно в «Отплытии на остров Цитеру» (1937), «Портрете без сходства» (1950) и последних «1943–1958. Стихах» (1958) — форма становится настолько содержательной, что практически растворяется в поэтическом импульсе и как бы полностью исчезает: есть слова, есть рифмы, есть образы, но, перефразируя Блока, «как будто ничего этого нет» — только поэтический импульс, только суть поэзии как таковой в самом чистом и беспримесном ее виде.

Главная тема поздних стихов Иванова — распад человеческой личности в столкновении с «мировым безобразием» XX века, неумолимо несущегося к гибели «со скоростью тьмы». И еще — реквием-пророчество о России, той самой, «что будет жить в веках». В условиях распада человеческой души, «Распада атома» (так называется «поэма в прозе», опубликованная Ивановым в Париже в 1938 году), в эпоху «невозможности поэзии», Иванов находит спасение в мелодии, в звуке, в музыке. Музыка остается последней надеждой и опорой человеческого существования, она одна способна «простить миру» «то, что жизнь никогда не простит».

Внешняя описательность ранних стихов сменяется описанием внутренних экзистенциальных переживаний. Поздний Иванов прибегает к ультрасовременной технике: кинематографический монтаж, коллаж, контрапункт, ирония и самоирония, цитаты и перифразы, — но в то же время стихи получаются простыми и прозрачными «до исчезновения». В этом — главная тайна Георгия Иванова. До сих пор, по сути дела, так и не удалось как следует осмыслить ни глубину его проблематики, ни арсенал его технических находок, ни уникальность его «модернизма». Поэтому в известном смысле Георгий Иванов по-прежнему остается одним из самых современных поэтов.

* * *

Принято противопоставлять раннего и позднего Иванова. Противопоставление это может быть более или менее радикальным, когда напрочь отрицают какую бы то ни было художественную ценность раннего Иванова, или академически взвешенным, когда в раннем творчестве пытаются угадать черты будущего поэта. В любом случае слова К. Мочульского, напечатанные в 1931 г. в сорок шестом номере «Современных записок», мало кто оспаривает всерьез: «До “Роз” Г. Иванов был тонким мастером, изысканным стихотворцем, писавшим “прелестные”, “очаровательные” стихи. В “Розах” он стал поэтом. И это “стал” — совсем не завершение прошлого, не предел какого-то развития, а просто — новый факт...»[2].

Преображение Георгия Иванова приходится именно на 1920–1930 гг.: он проходит путь от «Вереска» (1916, 1923), «Лампады» (1922) и «Садов» (1921, 1923), которые завершают этап его раннего творчества, через легендарные «Розы» (1931), в которых появляется иной Иванов, — к первой части собрания стихотворений 1937 г. «Отплытие на остров Цитеру», в котором этот поздний Иванов принимает окончательный облик. Важно то, что в «Отплытии» Иванов перепечатывает практически полностью «Розы», частично «Сады» и 5 стихотворений из «Вереска». А затем наступает период (около семи лет) поэтического молчания. Следующий сборник, «Портрет без сходства» появится только в 1950 г.

ХОЛОДНАЯ ПЕВУЧЕСТЬ

Быть может, высшая надменность:
То развлекаться, то скучать,
Сквозь пальцы видеть современность,
О самом главном — промолчать.

(«Восточные поэты пели...», 1950)

«Сады» впервые вышли в Петрограде в сентябре 1921 г., а затем — в начале 1923 г. с добавлением пяти новых стихотворений в Берлине. Они подводят итог раннему творчеству Георгия Иванова. Итог, по мнению коллег-литераторов, неутешительный.

Почти все современники отмечают умелость и образцовость в техническом отношении его стихотворений, а также некоторую «отъединенность»[3] от реальной жизни, будто бы между Ивановым и миром — стеклянная преграда. «Шуршит нам голосок из-под стеклянного колпака, накрывающего эти бездыханные “Сады”»[4]; «как будто на все он смотрел сквозь прозрачное и нежное стекло»[5]. «Есть слепые души, которым не дано видеть цветение мира, его полнокровной, сочной красоты — они живут в сумерках непонимания и растерянности»[6]. Прямо-таки не поэт, а спящая царевна в хрустальном гробу.

Отмечают также вторичность и несамостоятельность Георгия Иванова. Он «не создатель моды, не закройщик, а манекенщик — мастер показывать на себе платье различного покроя. <...> Георгий Иванов, любитель совершенной формы, начинает вздыхать по собственной своей, окончательной формальной застылости <...> безнадежно совершенных стихов»[7]. «Этому поэту Бог судил быть тенью»[8]. И подводя итог: «В общем стихи Г. Иванова образцовы. И весь ужас в том, что они образцовы»[9].

Были и такие отзывы (о вышедшей немного раньше «Лампаде»): «Едва ли можно найти другую книгу, изданную в России в 1922 году, являющуюся более полным органическим и непримиримым отрицанием революции, чем “Лампада”»[10]; «<...> Ее ненужность превосходит очевидностью любой утюг»[11].

Есть более сочувственные отклики, в которых сдержанность и «несовременность» Георгия Иванова толкуется в пользу автора. «Стихи Георгия

Иванова — изысканные, тонкие, кропотливые, они напоминают французскую живопись эпохи Лебрена или Ватто. <...> стихи его можно упрекнуть в большой статичности и безжизненности; но в наше время, когда поэты, для достижения динамизма и напряженности, готовы сломить не только метр, но и ритм стиха, когда для усиления впечатления они вместо образов дают метафоры, а для новизны и оригинальности вместо чистой рифмы приблизительную, хочется многое простить Иванову и приветствовать его за то упорство, с которым он борется за чистоту, строгость и простоту стиха»[12].

Сдержанно, но с симпатией отозвался Кондратьев, фамилией которого (случайно или намеренно?) Иванов подпишет одну из скандальных статей против Ходасевича: «Георгий Иванов поэт не для толпы; он слишком эстет, слишком образованный и тонкий художник, чтобы быть прославленным ею, а потому мы с уверенностью можем утверждать, что книжка его не будет иметь успеха виршей Маяковского, Кусикова или Есенина»[13].

Двусмысленно хвалил Кузмин: «Формальная (и своя) прелесть книги Г. Иванова "Сады" так очевидна, что даже крошечную элегичность и слабенькую сладость готов принять за формальность»[14]. С трогательным приветствием выступил старый товарищ по эго-футуризму Игорь Северянин: «...Миновало двенадцать лет <...> Жорж превратился в Георгия, фамилия — в имя, ребенок — в мудреца <...> О, милый Жорж, как я рад Вашим успехам! Как доволен, что не обманулся в Вас, что это Вы, мой тоненький кадетик, пишете теперь такие утонченные стихи <...> в таких садах очаровательного таланта хорошо побродить длительно, погрезить упоительно и сказать приветливо хозяину садов на прощанье те слова, которые я обронил ему более десяти лет назад в своем ответном сонете "Я помню Вас: Вы нежный и простой"»[15].

Есть, наконец, утверждение Адамовича, как почти все его утверждения, стоящее особняком: «"Сады" со всеми Аврорами и закатами едва ли не более современны в основе своей, чем все поэмы об автомобилях»[16].

Справедливости ради отметим, что все высказывания критиков и рецензентов о «Лампаде» и «Садах» лежат в русле знаменитого и пророческого отзыва 1919 г. Александра Блока о втором, неосуществленном, издании «Горницы». Заслуживает внимания уже сам факт того, что в этой рецензии Блок высказал так много общих суждений, замечательных самих по себе, безотносительно к Иванову. Видимо, стихи Георгия Иванова конца 1910-х — начала 1920-х гг. обладали какой-то метафизической типичностью для своего времени. И опасения Блока, похоже, относятся не только и не столько к одному Георгию Иванову, но ко всей грядущей эпохе[17]. «Когда я принимаюсь за чтение стихов Г. Иванова, — пишет в своей рецензии Блок, — неизменно встречаюсь с хорошими, почти безукоризненными по форме стихами, с умом и вкусом, с большой культурной смекалкой, я бы сказал, с тактом; никакой пошлости, ничего вульгарного. Сначала начинаешь сердиться на эту безукоризненность, не понимая, в чем дело, откуда и о чем эти стихи. Последнее чувство не оставляет до конца. Но и это чувство подавляется несомненной талантливостью автора <...>»[18].

Казалось бы — чего более? Вкус, такт, талант, формальное совершенство. Хотелось бы обратить внимание: практически все рецензенты, говоря о «формальном совершенстве» стихотворений Георгия Иванова, имели в виду не просто умение поэта правильно расставлять слова, не погрешая противу стихотворного размера и точной рифмы. Речь идет о чем-то более важном, о совершенной стиховой просодии, стиховом говорении, если угодно о врожденном таланте говорить стихами. Действительно, стихотворения этого периода поражают прежде всего своей стихотворной естественностью, Георгий Иванов говорит стихами безо всякого напряжения. Можно посетовать, что в эту пору ему «нечего сказать» (что, вообще говоря, не совсем так), но нельзя отрицать, что сама способность Георгия Иванова говорить стихами так свободно вызывает неподдельное изумление у всех, в том числе и у Блока. Замечание это важно еще вот почему. В поздних стихотворениях Иванова, как правило, отмечают естественность и разговорность интонации, при этом как-то неявно и *само собой* подразумевая, что эта поздняя естественность пришла на смену вычурности и деланности ранних стихотворений. Думается, естественность стихового говорения была присуща Иванову всегда. Просто в ранних стихах она сопрягалась с некоторой манерностью содержания.

То же самое, забегая вперед, можно сказать и о красоте в самом прямом смысле этого слова. Пристрастие к красоте Иванов сохранил на всю жизнь. В поздних сочинениях стало меньше красивостей. Но «дождинок серебро» на «муаре» розы осталось, осталась и потрясающей красоты лирическая музыка, которая в поздних стихах сопрягалась с «мировым безобразием» содержания. Поздние стихи Иванова в прямом смысле — воплощенное в слове «мировое безобразие», над которым, сквозь которое и в котором звучит вечная, прекрасная мировая музыка. Или, если угодно, «более или менее наоборот»: мировая музыка, растворяющая и несущая в себе «мировое безобразие».

Но это будет потом, после второй мировой войны. Вернемся к рецензии. У Блока складывается впечатление, что Иванов вообще ничего не хочет. «Он спрятался сам от себя, а хуже всего было лишь то, что, мне кажется, не сам спрятался, а его куда-то спрятала жизнь, и сам он не знает куда»[19].

Как и другие, цитированные выше рецензенты, Блок тоже отмечает, что ранний Иванов — своего рода спящая царевна в хрустальном гробу, но вот это — «не сам спрятался, а его куда-то спрятала жизнь». Удивительное замечание и обобщение: Иванов, как и положено поэту, только выражает «дух времени», «дух жизни». И далее Блок прямо пишет об этом: «В стихах всякого поэта 9/10, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру, но 1/10 — все-таки от личности. Здесь же как будто вовсе нет личности, и потому — все не подвластно ни критике, ни чувству, ни даже размышлению, потому что не на что опереться, не может быть ни ошибок, ни обратного»[20]. Обратим внимание: по Блоку получается, что в стихах Георгия Иванова не 9/10 (как «в стихах всякого поэта»[21]), а все 100 процентов принадлежат «среде, эпохе, ветру». Чтó это, между прочим, как не «эолова

арфа чувств и ощущений, орган мировой жизни», если воспользоваться определением В.Г. Белинского[22]. Иными словами, по мнению Блока, недостатком Иванова является то, что он слишком поэт, поэт «в химически чистом виде» (выражение З. Гиппиус)[23], а поэт для того, чтобы состояться, должен быть все-таки еще и человеком (хотя бы, а может — точно, на 1/10).

Далее Блок называет причину такого положения дел (заодно полемизируя с одним из «теоретиков новой поэзии» Гумилевым): «Новая поэзия, то есть теоретики ее, сказали твердо: форма и содержание неразрывны, они — одно; форма и есть содержание, содержание и есть форма; да, это так; но, едва это было произнесено и услышано, появились ряды стихотворцев — и стихотворцев даровитых, — которые как бы ушли в форму и лишились содержания; и проклятый вопрос о "пользе" искусства сейчас опять вырастает с новой силой, с навязчивостью почти шестидесятнической, он становится реальнее с каждым новым появлением поэта, который сказал себе, что форма есть содержание, и тем жестоко обманул себя; не сам обманул, а обмануло его все то же вечно улетающее и дышащее только там, где оно хочет, искусство, — обмануло за то, что он поверил себе и окружающим, что он — поэт, поверил, что "форма неразрывно связана с содержанием"»[24].

Поэт, принявший на веру суждения других, будет обманут. Настоящий «художник на каждом шагу должен исповедаться перед собой, проверять себя до конца, выворачиваться наизнанку; если этого нет, — не помогут ни наука, ни вкус, ни даровитость — искусство будет улетать; оно не захочет быть там, где больше верят людям, чем самому себе»[25]. От подобных высказываний веет метафизическим сквознячком абсолютных истин.

Однако применительно к Георгию Иванову необходимо сделать уточнение. Он не просто поверил другим. Похоже, в это время для него содержание во многом и есть форма. В частности, в «Вереске» и в «Садах» достаточно много формальных экспериментов с ритмом и метром. Многие из этих экспериментов Иванов будет ценить и по прошествии двадцати лет. Обратим внимание: три[26] из пяти стихотворений «Вереска», включенные в «Отплытие...» 1937 года, — написаны в той или иной степени экспериментальными размерами, а кончается «Отплытие...» стихотворением «Садов» «Облако свернулось клубком...» — ритмическая схема которого представляет собой настоящую находку[27]. Иными словами: для Иванова конца 1910-х — начала 1920-х гг. формальные искания имеют важную и самостоятельную ценность. Он уходит в форму, она и становится содержанием. Поскольку с «обычным» содержанием дело, действительно, обстоит не лучшим образом. По мнению Александра Блока, ранние стихи Иванова — «памятник нашей страшной эпохи, притом — один из самых ярких, потому что автор — один из самых талантливых среди молодых стихотворцев. Это — книга человека, зарезанного цивилизацией, зарезанного без крови, что ужаснее для меня всех кровавых зрелищ этого века; — проявление злобы, действительно нечеловеческой, с которой никто ничего не поделает, которая нам — возмездие»[28].

Тут для полноты картины необходимо привести известное высказывание Владислава Ходасевича. Оно, правда, о «Вереске» 1916 г. Но, думается, и в начале двадцатых годов Владислав Фелицианович вряд ли существенно изменил мнение о стихах Иванова. Вот это высказывание: «Таких поэтов, как Георгий Иванов, за последние годы мелькнуло много. Напрасно зовут их парнасцами. "Парнас" тут не при чем: это — совершенно самостоятельное, русское, даже точнее — "петроградское". Это — одна из отраслей русского прикладного искусства начала XX века. Это не искусство, а художественная промышленность (беру слово в его благородном значении). Стихи, подобные стихам Г. Иванова, могут и должны служить одной из деталей квартирной, например, обстановки. Это красиво, недорого и удобно. Это надо назвать "индустризмом", что ли <...> Г. Иванов умеет писать стихи. Но поэтом он станет вряд ли. Разве только если случится с ним какая-нибудь большая житейская катастрофа, добрая встряска, вроде большого и настоящего горя, несчастья. Собственно, только этого и надо ему пожелать»[29].

Принято считать, что подобной встряской была эмиграция, потеря родины. Осенью 1922 г. Георгий Иванов покидает Россию. Живет вначале в Германии, потом — во Франции. «Розы» стали результатом этой «встряски». Это так. Но «новый звук» в ивановской лирике, новая ее *интонация*, главное отличие и главное достижение позднего Иванова, начинает появляться около 1924 («Мне грустно такими ночами...») и уж совсем определенно в 1925 — «Закроешь глаза на мгновенье...».

ПРОБУЖДЕНИЕ (1924–1931)

«"В нашей поэзии зазвучала новая музыка, щемящая и сладостная, между небытием и жалостью", — писал Николай Татищев <...>, друг Поплавского, завсегдатай монпарнасских встреч. Появление этой новой музыки Татищев связывал с Г. Ивановым, уточняя, что говорит о 1925 г., когда напечатан был в переводе Г. Иванова и Г. Адамовича "Анабасис" Сен-Жона Перса, будущего нобелевского лауреата. Татищев имел в виду не столько перевод "Анабасиса", сколько вообще лирику Г. Иванова и одно его стихотворение в особенности. Оно было напечатано в "Звене" 16 марта 1925 г. и явилось прелюдией к становлению особой атмосферы в культуре зарубежья. А если говорить о духовной ноте в поэзии самого Г. Иванова, то здесь она наиболее выразительная:

Закроешь глаза на мгновенье
И вместе с прохладой вдохнешь
Какое-то дальнее пенье,
Какую-то смутную[30] дрожь.
И нет ни России, ни мира,
И нет ни любви, ни обид —

По синему царству эфира
Свободное сердце летит»[31].

Думается, можно согласиться и с Татищевым, и сочувственно цитирующим его в приведенном выше отрывке из статьи «Георгий Иванов в двадцатые годы» Вадимом Крейдом, определив рубеж возникновения новой «духовной ноты» и «нового звука» в лирике Георгия Иванова, как 1924–1925 гг. Для контраста приведем одно очень показательное для «прежнего» Иванова стихотворение, опубликованное в 1922 г. в № 1 журнала «Жизнь искусства»:

Охотник веселый прицелится[32],
И падает птица к ногам,
И дым исчезающий стелется
По выцветшим низким лугам.

Заря розовеет болотная,
И в синем дыму, не спеша,
Уносится в небо бесплотная,
Бездомная птичья душа.

А что в человеческой участи
Прекраснее участи птиц,
Помимо холодной певучести
Немногих заветных страниц[33].

Прежде всего, хочется сказать об очевидном отличии концовок этих стихотворений. «Охотник веселый прицелится...» заканчивается с явным спадом — интонационным, содержательным, даже лексическим. Ясно, что автор хочет сказать (огрубляя): человек от птички отличается, ибо в лучшие свои минуты способен написать великие стихи и тем самым прикоснуться к вечности еще при жизни. Однако сказано это не лучшим образом. Неточное слово «прекраснее» и не совсем точна «холодная певучесть <...> страниц». Здесь мы имеем дело с типичным пересказом того, что должно бы быть[34]. А должно быть то самое, чем кончается «Закроешь глаза...»:

По синему царству эфира
Свободное сердце летит.

Это уже не пересказ, но именно само ощущение поэта, который пишет стихотворение, которое позволяет ему прикоснуться к вечности. Если угодно, *прикосновение* здесь зафиксировано и потому в этих строках вечность уже присутствует. И какое широкое дыхание, какая душевная распахнутость, русская широта, при этом в сочетании с безупречным и никуда не подевавшимся вкусом и тактом. Уже в этом стихотворении появляется удивительное, присущее только Иванову, сочетание есенинского бесшабашного (полупьяного) размаха и пушкинской гармонической трезвости.

Оба стихотворения написаны одним и тем же размером (трехстопным анапестом), но в 25 году дактилические окончания нечетных строк статичного «Охотника...» уступают место женским окончаниям «Закроешь...», что придает динамизм. Оба стихотворения, как и все у Иванова, *певучи*, но певучесть «Закроешь...» никак не назовешь холодной. «Охотник...» — пример равновесной и гармонической неподвижности. В этом, кстати, главное достоинство «Охотника...». Все, что в этом стихотворении описано, происходит именно в вечности, т. е. *всегда*. Всегда, когда «Охотник веселый прицелится», «падает птица к ногам» и дым исчезающий» всегда «стелется / По выцветшим низким лугам», всегда «заря розовеет болотная» и т. д. Эффект *всегдашности* и статичности достигается просто — одинаковыми формами глаголов. Но так выглядит *пересказ вечности*, живая вечность на фотографии. Это *застывшая* музыка, пока еще только ноты, а не сама музыка. «Закроешь глаза...» — попытка *заснять вечность видеокамерой*, показать вечность в движении, это уже по-настоящему звучащая музыка.

Пребывание в хрустальном гробу сродни бесплотности. Потому ранний Иванов и холоден, что он бесплотен. Да, он слышит ангельские звуки, и в стихах его звучит ангельская музыка. Но она звучит в хрустальной оболочке и не проникает в наше сердце. В середине 1920-х гг. спящая царевна просыпается, ангел спускается с небес на землю, происходит воплощение ангела, он обретает плоть и кровь. Но воплощенный ангел это одновременно и падший ангел. Который способен написать «Распад атома».

Вначале было ангельское парение, но, так сказать, порожняком. И все «мировое безобразие» было там, внизу, за пределами хрустальных стен. Затем, воплотившись, ангел, если хочет парить, должен уже воспарять «со всеми грехами мира», поднимая их и тем самым преображая.

Раннему Георгию Иванову и сама суть поэзии представлялась как «*холодная* певучесть». Или вот это:

Когда же я стану поэтом
Настолько, чтоб все презирать,
Настолько, чтоб в холоде этом
Бесчувственным светом играть.
(«Мне грустно такими ночами...», 1923)[35]

И безучастный «печальный силуэт на зареве осеннего заката»[36] — из той же оперы: эстетизм и великолепное, абсолютное презрение к миру, которое так пугало Блока.

В «Закроешь...» происходит растворение хрустального гроба. Пробуждение. Воплощение. Со всеми страшными последствиями. В середине 1920-х гг. Георгий Иванов теряет внутреннее равновесие и внутренний покой неведения и неучастия, на котором настояны все лучшие стихи «Вереска», «Лампады» и «Садов». И обретает динамическую гармонию. На смену «гармонии неведения» безответственного мальчика приходит «гармония опыта» настоящего мужа. На первых порах оптимистическая. Поначалу воплотившемуся ангелу (пусть не всегда, но в лучшие минуты) верится, что хотя бы теоретически возможно поднять этот падший мир, возможно, если не

весь, то часть, хотя бы кусочек этого мира спасти, просветлить, преобразовать музыкально, хотя бы как «эстетический феномен»[37]. (Крайняя точка этой веры: «Это музыка миру прощает / То, что жизнь никогда не простит».) Но после 1937 г. Иванов не верит уже и в это. После семи лет молчания и отчаяния (зафиксированного в 1938 г. в «Распаде атома») в 1943 г. на место мужественной «гармонии опыта» придет «гармония отчаяния»[38]. Не останется ничего, кроме «нигилизма и музыки»[39], из которых одних и будут сотканы поздние стихи поэта. Да еще из любви к «бедным людям». И к России. Той, «что будет жить в веках».

В «Садах» нет плохих стихотворений. Особенно же хочется выделить следующие: «Эоловой арфой вздыхает печаль...» (1921), «Легкий месяц блеснет над крестами забытых могил...» (1921), «Оттого и томит меня шорох травы...» (1921), «Холодеет осеннее солнце и листвой пожелтевшей играет...» (1921), «Облако свернулось клубком...» (1920), «Петергоф» (1920), «Когда скучна развернутая книга...» (1921), «На западе желтели облака...» (1916).

Главное их содержание: в опустившемся обыденном мире, каким бы изменчивым, новым и неприглядным он ни был, всегда остаются родимые пятна вечности: цветы, камни, вода, облака, которые вот-вот украсит «надпись по-латыни»[40]. Словом — красота. Как главная сущность мира, рядом с истиной и добром. Она-то и есть главное содержание всех стихов, всех времен и народов. Так или приблизительно так считал ранний Иванов. В сущности, поздний мало чем отличался в этом отношении: «Стихи и звезды остаются, / А остальное — все равно!..» Это предпоследнее стихотворение последней прижизненной книги. А в последнем подводится окончательный итог всего, что было дорого: «Миллионолетняя земная красота, / Вечная бессмыслица — она опять со мной. / В общем, это правильно, и я еще дышу. / Подвернулась музыка: ее и запишу. <...> И все же не спроста». Красота, музыка, бессмыслица — и все же не спроста.

С 1924–1925 гг. начали появляться стихи, которые и составили знаменитые «Розы». 41 стихотворение в книге с прежним (по стилю) названием, но уже с иным содержанием.

«РОЗЫ»

Кто *магии* этих стихов не почувствует,
тому, значит, дверь поэзии закрыта навсегда.
Зинаида Гиппиус[41]

И если вы не чувствуете, что эти стихотворения[42] столь же различны, как "лед и пламень", что первое из них — "прелестное", а второе — настоящее, то помочь этому нельзя.
Константин Мочульский[43]

Из серьезных критиков «Розы» не понравились только В.В. Вейдле. Остальные — хвалили.

«Среди поэтических произведений, книга, которая вызвала мое искреннее восхищение, это "Розы" Георгия Иванова, означающие редкостное разрешение в высшем духовном плане того, что прелестно было начато в "Садах"» (Борис Поплавский)[44]. «Меня эта книга так очаровала, что я совсем потерял способность считаться с реальностью» (Юрий Терапиано)[45]. «Художник утерял ключ к единству мира, он стоит перед рассыпанной храминой, размышляя о смысле (или бессмыслии) жизни и смерти. И эти простые размышления о предельном полны для нас острой поэтической прелести» (Глеб Струве)[46]. О «Розах» говорили, как о «без сомнения, лучшей русской книге стихов за многие годы» (Юрий Мандельштам)[47]. Словом, восторгались.

Но восторг был странным, каким-то настороженным. Чувствовалась скрытая, а порой и явная (как в утверждениях, вынесенных в эпиграфы) полемика с некими людьми, которые «ничего не понимают в поэзии». В «Розах», как и вообще во всем позднем творчестве Георгия Иванова, присутствует полемическая подоплека в духе «если надо объяснять, то не надо объяснять».

Наиболее чутким к новым стихам Георгия Иванова оказался Константин Мочульский, который, по сути дела, отметил все основные особенности поэтики позднего Георгия Иванова. Впрочем, для начала и он, словно отдавая некую обязательную дань новому лиризму Иванова, полемизирует с какими-то «испытанными шаблонами рецензий о стихах» и с разными рассуждениями, которые «вероятно, имеют некую ценность: людям, ничего в поэзии не понимающим, они как будто что-то объясняют. Эти культурные читатели возмутились бы, если бы критика объявила им, что настоящую поэзию объяснять нельзя и не следует»[48]. Удивительно: мягко говоря, банальная истина о необъяснимости и непознаваемости поэзии, казалось бы, к тридцатым годам XX века окончательно сосланная из столиц подлинной лирики в графоманскую провинцию, вдруг появляется в рецензии одного из самых искушенных и образованных критиков русского зарубежья. Одно из свойств Георгия Иванова — придавать новый блеск потускневшим истинам. Или красоте в старинном смысле. Или садам, розам, облакам...

«Вот передо мной, — продолжает Мочульский, — три сборника Георгия Иванова: "Вереск", "Сады" и "Розы". Я ощущаю их словесный материал, я замечаю сходные черты, я мог бы перечислить, подтверждая цитатами, повторяющиеся мотивы. И вся эта работа была бы бесплодной, так как в поэзии самое понятие "развитие" — бессмысленно. Связь прошлого с настоящим разорвана, никакого накопления опыта не происходит и несмотря на "художественную традицию" и "историю литературы", каждое новое стихотворение рождается чудом из ничего»[49]. Необходимо все-таки уточнить: не вообще в поэзии, а «в поэзии *Георгия Иванова*» «развитие» в общепринятом смысле отсутствует и каждое стихотворение *Георгия Иванова* как будто «рождается чудом из ничего».

В этих стихотворениях невооруженным взглядом видна (а точнее, невооруженным ухом слышна) почти обнаженная лирическая стихия. Лучшие стихи «Роз» похожи на родники, в которых подземные воды лиризма

выходят на поверхность. Никогда еще скрытая, *подземная*, *артезианская* суть лирики не била вот так просто и ясно, скромно, но очевидно и неоспоримо. «Нет, это не фонтан Бахчисарая» — это обычный лесной родник, иногда маленький родничок, но чистой лирической влаги. В *химически чистом виде*. Такая очевидность и природно-бытовая *не* торжественность лирической материи была, пожалуй, явлена впервые.

Но вернемся к рецензии Мочульского:

«Я читаю в “Вереске”:

Никакого мне не нужно рая,
Никакая не страшна гроза —
Волосы твои перебирая
Все глядел бы в милые глаза.

Как в источник сладостный, в котором
Путник, наклонившийся страдой,
Видит с облаками и простором
Небо, отраженное водой.

А вот в “Розах”:

В глубине, на самом дне сознанья,
Как на дне колодца — самом дне —
Отблеск нестерпимого сиянья
Пролетает иногда во мне.

Неправда ли, похоже? И сюжет, и образ, и метр, и ритм, — одним словом, все элементы, которыми оперирует формальная критика. И если вы не чувствуете, что эти стихотворения столь же различны, как “лед и пламень”, что первое из них — “прелестное”, а второе — настоящее, то помочь этому нельзя»[50].

Это своего рода пророчество. Что ни напиши о Георгии Иванове, все будет словно висеть в воздухе. Все надо принимать на веру, на ощущение. Формальный анализ возможен, но странным образом не касается чего-то самого главного. Доказательства в их подлинном смысле, когда путем логических умозаключений мы выводим из одного *истинного* утверждения другое, в данном случае, увы, не то чтобы невозможны, но лишены смысла. Все они в писаниях о Георгии Иванове не без лукавства. Все верное об Иванове — интуитивные прозрения, только для виду обставленные ритуальными лесами логических доказательств. Поэтому Мочульский, на наш взгляд, уже тогда, в 1931 г., наметил и сам способ «постижения» стихов Георгия Иванова:

«Никому еще не удавалось “доказать” поэзию. Поэтому критику остается только выражать “немотивированные мнения”. И вот одно из них: до “Роз” Г. Иванов был тонким мастером, изысканным стихотворцем, писавшим “прелестные”, “очаровательные” стихи. В “Розах” он стал поэтом.

И это “стал” — совсем не завершение прошлого, не предел какого-то развития, а просто — новый факт...»[51]

Еще одно радикальное и «немотивированное мнение» Мочульского, на наш взгляд, заслуживает особого внимания: «Размышления о “последних вещах” в поэзии всегда подозрительны. Не ее дело — решать проблемы. *Не только идеи, но и слова для нее в каком-то смысле безразличны* (курсив наш. — *И. Б.*).

И касаясь торжества,
Превращаясь в торжество,
Рассыпаются слова
И не значат ничего»[52].

Мочульский провидчески опережает события, сильно забегая вперед по тому пути, по которому пойдет Иванов. В процитированном стихотворении Иванов пока только декларирует *рассыпание* слов, он пока только *значащими* словами описывает процесс *обеззначивания* слов, по-настоящему «не значить ничего» слова будут уже в послевоенной его лирике, например в «Отзовись, кукушечка...».

«Лирика, — завершает свою рецензию Мочульский, — всегда — прощание, разлука; лирика — всегда о смерти. Как у Блока: Муза — Прекрасная Дама — смерть. Поэт, посвященный в эту тайну, знает, что

Тот блажен, кто умирает,
Тот блажен, кто обречен,
В миг, когда он все теряет,
Все приобретает он»[53].

Добавим: это четверостишие не только о смерти. В последних двух строках появляется один из важнейших мотивов позднего Иванова — нераздельность и неслиянность противоречий. «И полною грудью поется, / Когда уже не о чем петь...», «Леноре снится страшный сон — / Леноре ничего не снится» и пр. Об этом же «Распад атома», начиная прямо с эпиграфа: «Опустись же. Я мог бы сказать — / Взвейся. Это одно и то же. / Фауст, вторая часть». Но вот в чем принципиальное различие. Эпиграф из Гете о том, что *все равно — подниматься* ***или*** *падать*, но в новой логике Иванова и в новой логике двадцатого века происходит «усовершенствование» — *подниматься — это и* ***есть*** *падать*, и наоборот. Это как лента Мебиуса. Если раньше для того, чтобы перейти с черной стороны полосы на белую, надо было все-таки переступить некую грань, то в двадцатом веке принципиальную разносторонность добра и зла перекрутили в ленту Мебиуса, и грань между черным и белым, в месте склейки, стала для путника практически незаметной. Обычный *очередной* шаг может прийтись на это самое место склейки и, не переступая грани в старом смысле, человек оказывается на черной стороне. Особенность двадцатого века, его мебиусность Георгий Иванов точно уловил и тонко выразил своими простыми и музыкальными парадоксами. То, что раньше происходило в разных главах,

в разных абзацах, или хотя бы на худой конец в разных предложениях, в двадцатом веке начинает происходить через запятую: «Сияет жизнь улыбкой изумленной, / Растит цветы, расстреливает пленных...»

Несколько слов о частностях. Бросается в глаза лексический симфонизм «Роз». Почти все значащие слова первого стихотворения обозначают своего рода музыкальные темы, которые затем получают свое развитие.

Закаты, розы, «все равно», звезды, счастье, огонь и сиянье (в слове «зажжено»), мука, ревность, «от Бога данное», музыка, отраженье, колдовство, «...синее, холодное, / Бесконечное, бесплодное / Мировое торжество». Странноватое в системе Георгия Иванова понятие «торжество» — заслуживало бы вообще отдельного исследования.

В «Розах» особенно хотелось бы выделить, кроме уже цитированных стихотворений: безусловный шедевр «Синеватое облако...» (1927); раздражавшее многих, «не понимавших», что, по новой логике, «ругать это и есть хвалить», «Хорошо, что нет Царя...» (1930); как будто залетевшее из «Садов», но уже с новым звуком четверостишие «Как лед наше бедное счастье растает...» (1926); рассердившее Ходасевича «В глубине, на самом дне сознанья...» (1929); а также «Начало небо меняться...» (1931), «Медленно и неуверенно...»(1928).

Так называемая образность, — старые добрые сравнения, олицетворения, новая метафорика, «имажинистика», усложненная ассоциативность, и многое, многое другое, без чего в 1920—1930-е годы невозможно было представить себе «современную поэзию», — все это куда-то подевалось в «Розах» Иванова. И оказалось, что стихи — это не образы, и не рифмы, и даже не изысканные ритмические построения, и даже не слова, с их словарными значениями. Сознательно или по наитию, Георгий Иванов, начиная с середины двадцатых годов, пытается — одну за другой — отбросить все традиционные составляющие поэзии. Пресловутое — слой за слоем — раздевание луковицы. Что же осталось, когда убрали всё, без чего нельзя было представить себе лирическое стихотворение? Музыка. «Бессмысленно-сладкое пенье».

Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья,
сквозь звёзды, и розы, и тьму,
на голос бессмысленно-сладкого пенья...
— И ты не поможешь ему.

Сквозь звёзды, которые снятся влюблённым,
и небо, где нет ничего,
в холодную полночь — платком надушённым...
— И ты не удержишь его.

На голос бессмысленно-сладкого пенья,
как Байрон за бледным огнём,
сквозь полночь и розы, о, без сожаленья...
— И ты позабудешь о нём.

(«Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья...», 1927)

Уменьшение или почти полное отсутствие образности в имажинистско-футуристическом, пастернаковском и отчасти цветаевском смысле было вообще характерно для известной части эмигрантской лирики[54]. Это было свойственно не только Георгию Иванову, но и большей части парижской поэзии, включая сюда и поэтов «Перекрестка» из круга Ходасевича, самого Ходасевича, и особенно — «парижской ноте». Об отношениях последней с Георгием Ивановым хочется сказать особо.

«ПРИМЕЧАНИЕ К ГЕОРГИЮ ИВАНОВУ»

> ...Стихов не делают из слов, слова не располагают в том или ином порядке, согласно их наружному виду, творческий акт поэта состоит в воплощающем высказывании, а не в подборе слов, одного к другому, по признакам неожиданности, новизны и остроты.
>
> *Владимир Вейдле. О поэтах и поэзии*

В литературной критике «парижскую ноту» принято толковать чисто эстетически, если не сказать ремесленно, именно это и послужило основой непонимания, а порой и ненависти со стороны многих литераторов к этому явлению. Действительно, «парижская нота» в узком смысле является эстетическим направлением, для которого характерны: сдержанность в выразительных средствах, стремление к неким первоосновам поэзии, уважение к традиционной форме и тематике, или, как говорил сам Адамович, «некий личный литературный аскетизм, а вокруг него, или иногда в ответ ему, некое коллективное лирическое уныние, едва ли заслуживающее название школы»[55].

В известном смысле В. Марков был прав, когда говорил: «“Парижская нота” — примечание к Георгию Иванову». В части *стихотворной продукции* «парижская нота» не так убедительна, как в своем теоретико-философском аспекте. Если сказать кратко, что такое «парижская нота» в расширительном значении, которое мы пытаемся ей придать, то получится формула: «критика Адамовича плюс лирика Георгия Иванова».

«Парижская нота» явилась реакцией на тотальный кризис культуры вообще и поэзии в частности, она только и могла возникнуть в условиях кризиса, на развалинах старой культуры, и непременно в русской эмиграции, ибо, если эмиграция и была «метафизической удачей» (Адамович), то прежде всего в том смысле, что, оказавшись за рубежом практически в полной изоляции от всех внешних по отношению к искусству факторов (а это в первую очередь так называемая общественная жизнь собственной страны и политика), русские поэты остались один на один с мирозданием и потому острее других почувствовали подлинное предназначение поэта и надвигающийся глобальный кризис культуры[56].

Главным содержанием любого глобального кризиса культуры (мировоззрения) является то, что человек оказывается один на один с мирозданием. В отличие от «минут роковых», в спокойные эпохи религия (или культура) выполняет роль колпака, экрана или, если угодно, озонового слоя — все энергии мироздания она берет на себя, очеловечивает, т. е. трансформирует в понятные и близкие человеку реалии, создает упорядоченное силовое поле существования. На протяжении человеческой истории в основном эту роль экрана играла религия, последние триста-четыреста лет — культура (цивилизация).

Человек, может, и создан по образу и подобию Божьему, но до Бога ему еще явно далеко. Поэтому, оказавшись один на один с мирозданием, он как правило ломается и отказывается разбираться во всем этом хаосе бытия (релятивизм), и только в редких случаях продолжает (заведомо обреченные на неудачу) попытки гармонизировать этот хаос по образу и подобию божественной музыки, которую слышит в своей душе (своеобразный нео-стоицизм). Силы, конечно, не равны, и энергии одного индивида на гармонизацию всей вселенной явно недостаточно. Поэтому стоик в конце концов гибнет, если Бог не поможет. Бог в эпохи кризисов, как правило, не помогает. Но зато стоик гибнет «красиво»: лучше *умереть стоя*, гармонизируя хаос, чем *жить на коленях*, в хаосе.

Консерватизм европейского нео-стоицизма устремлен внутрь, в корень проблемы, в самую ее суть, отсюда стремление избавиться от внешней мишуры и остаться только при том, без чего нельзя обойтись. В этом смысле любопытна эволюция знаменитого английского поэта Томаса Стернза Элиота. В свое время вместе с Паундом и Джойсом он был на переднем крае европейского модернизма, а в зрелом возрасте выдвинул свою знаменитую à la Бисмарк концепцию трех «К» — консерватизм в политике, католицизм в религии и классицизм в искусстве.

То, что мы попытаемся сформулировать ниже *своими словами*, — изложение другим, более формальным (и если угодно, канцелярским) языком того *внутреннего* содержания, которое мы усматриваем в поэтической критике Георгия Адамовича и практике Георгия Иванова. Стилистические особенности Адамовича-критика обусловлены и напрямую связаны с его воззрениями и заключаются в том, что он все время пытается выразить нечто, вообще говоря, невыразимое, а именно — самую суть и квинтэссенцию искусства или же, применительно к поэзии, — суть лирики. Во многом именно грандиозностью этой задачи и объясняется кажущаяся необязательность, многословие, а то и беспредметность и бессодержательность его писаний[57]. Так называемая критика Адамовича построена по законам поэтического текста, и поэтому не является критикой в строгом и особенно в современном понимании этого слова. Но в отличие от импрессионистической критики, которая не претендует ни на точность, ни на объективность, и является всего лишь записью субъективных впечатлений от прочитанного, критика Адамовича — наука точная, только точность у нее своя. То, что единственно важно для Адамовича, для подавляющего большин-

ства современных критиков, литературоведов и теоретиков литературы просто-напросто не существует. Они изучают *как* устроен текст, а он всю жизнь пытался выяснить *что* такое лирика как таковая, пытался добраться до того самого нерасщепляемого атомного ядра лирики. Врожденный вкус, безошибочное чутье и особенности дарования не позволяли Адамовичу прибегать к «четким формулировкам». Если говорить о духе «парижской ноты», о главном ее ядре, то наиболее яркие и эмоционально убедительные свидетельства заключены именно в поздних стихах Георгия Иванова. Ведь его стихи — это проявление в наиболее чистом и незамутненном ничем виде лирической субстанции как таковой.

Итак, основные принципы философии поэзии «парижской ноты».

1. Прежде всего — *поэтический монотеизм* на фоне разгула модернистического неоязычества, которое Адамович назвал «обольщениями бальмонтовщины во всех его видах»[58]. «Монотеизм» подразумевает отрицание всех и всяческих релятивистских теорий и практик стиха. Стихотворение — не просто слова, не просто текст, оно состоит не только и даже не столько из слов, стихотворение, если оно настоящее, — это, если угодно, нечто объективно существующее, и, если угодно, еще *до* его написания (что-то вроде платоновской идеи). Задача и миссия поэта в том и состоит, чтобы это стихотворение вначале *услышать* самому, а затем уже и *спеть* для других.

В основе такого монотеистического подхода к поэтике явно просматривается мировоззренческая основа, а именно: убежденность в существовании неких объективных ценностей. Или, если угодно, объективной ценности искусства. То, что Георгий Иванов вслед за Блоком называл «музыкой».

На этом моменте хотелось бы остановиться подробней. С одной стороны, вся философия двадцатого века была реакцией на *тотальный объективизм* века девятнадцатого, где сам человек и его сущностные особенности терялись в гигантских умозрительных схемах мироздания. Однако, как и всякая реакция отрицания, экзистенциальная реакция на лишенный всякого индивидуализма объективизм порой заходила слишком далеко и превращалась в тотальный субъективизм, а, следовательно, и в тотальный релятивизм. Крайности объективизма и субъективизма смыкались, происходила абсолютизация, а значит и своего рода объективизация субъективного. Здесь мы имеем дело с рецидивом солипсизма, который в области эстетики проявился в таких течениях, как сюрреализм, дадаизм и проч. Европейский нео-стоицизм (Элиот, Оден, Бенн) сделал попытку найти золотую середину между этими крайностями, пройти между Сциллой тотального объективизма с его пренебрежением к человеческой личности и Харибдой тотального субъективизма с его всеобщим релятивизмом и стремлением выдать *броуново движение* хаотических эмоций за некие эстетические ценности. Вспомним уже цитированное Блока: «В стихах всякого поэта $^9/_{10}$, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру, но $^1/_{10}$ — все-таки от личности».

Субъективизм как таковой вообще отмечен внутренней расслабленностью, отсутствием самодисциплины и стремлением плыть по течению. Наи-

более ярко такая позиция была выражена в принципе так называемого «автоматического письма», призванного якобы выразить глубины подсознания, а на самом деле выродившегося в распущенную графоманскую болтовню. «Неумение писать стихи, — говорил немецкий поэт Готфрид Бенн, — это еще не сюрреализм»[59].

2. *Самоконтроль и внутренний аскетизм.* Поэт может и должен писать только те стихотворения, которые на самом деле *есть* (см. предыдущий пункт), а не те, которые *могли бы быть.* Такой подход полностью исключает экспериментально-статистический подход к словам, образам и вообще ко всему строю стиха, которым, в конечном счете, грешит любой модернизм, склонный делать не столько собственно стихи, сколько более или менее изящные изделия из слов. Не все можно придумать, не все можно сфантазировать, не все позволено. Конечно, если придерживаться поэтического язычества, тогда, раз «Бога нет», то «все позволено», что собственно и позволяла и продолжает себе позволять «бальмонтовщина во всех ее видах».

Необходимое примечание. Из аскетизма внутреннего естественно вытекает и аскетизм ремесленный — минимум выразительных средств. Но минимум только в том смысле, что «не более, чем это необходимо для данного стихотворения». Аскетизм в средствах выражения нельзя понимать плоско и буквально, иначе он превратится в анемичность, сухость и творческую импотенцию. Точно так же всякая доведенная до абсурда строгость мысли превращается в педантизм.

3. *Музыкальность. Самоценность звука.* «Не “стиль — это человек”, а ритм — это человек, интонация фразы — это человек...», — говорит Адамович и добавляет: « В нашей литературе было три гения интонации: Лермонтов, Толстой, Блок»[60]. (Как же можно было не заметить «четвертого гения», стихи которого на девяносто процентов *сделаны* из этой самой интонации, — Георгия Иванова: «Отзовись кукушечка...», например?) Но тем не менее, интонация (по Адамовичу), музыка (по Блоку), мелодия (по Иванову) или, иначе говоря, Звук (с большой буквы) — это третья важнейшая составляющая символа веры «парижской ноты».

Этот, на первый взгляд, чисто эстетический или даже поэтический постулат выражает довольно смелое философское положение: истина по природе своей музыкальна. То есть, она имеет свой ритм, свою протяженность, а значит свою структуру и соотнесенность частей. Здесь мы понимаем термин «музыкальность» в максимально широком смысле. Можно говорить о музыке художественных образов, можно говорить о музыке мысли или о музыке плоскостей и объемов, как это делал Шопенгауэр, называвший архитектуру «застывшей музыкой». Иными словами, под музыкой мы понимаем динамичную упорядоченную структуру, подчиненную осмысленному единству.

Итак, истина по природе своей музыкальна. Безусловно, это утверждение не является строгим с философской точки зрения. Но на наш взгляд оно в достаточной степени плодотворно, ибо дает возможность, если не понять, то почувствовать природу истины. В частности, ее динамичность и

логическую противоречивость. «И полною грудью поется, / Когда уже не о чем петь...»

Музыкальная фраза с одной стороны сущностно длительна, она воспринимается последовательно (нота за нотой, звук за звуком, элемент за элементом), т. е. как бы неотделима от временнóго потока. Но с другой стороны, будучи воспринята как целое, она существует вне времени и представляет собою уже некую идеальную сущность, вроде платоновской идеи. Таким образом, намечается снятие кажущихся противоречий между временным и вечным, между частным и общим.

Также важен в таком подходе акцент на динамичность истины и, если угодно, ее трагизм. Ибо соотнесенность частей, порой прямо противоположных в узком своем смысле, в единое целое, в единую звучащую фразу (шире — в обладающее единством произведение) как бы наглядно демонстрирует соединение целостности и противоречивости нашего мироздания. Таким образом произведение искусства *повторяет творение.*

4. Четвертой необходимо упомянуть этическую составляющую: *поэтическую честность*, ответственность поэта за свои стихи, или, как говорил Иванов, *«метафизическую честь»*. Эта ответственность складывается из ремесленной порядочности (унаследованной от Гумилева) и собственно поэтической честности, включающей, кстати, и честность интеллектуальную. Речь тут идет вовсе не об элементарной порядочности поэта, которая должна удерживать его от всяческой конъюнктуры (эстетической, групповой, политической и т. п.), но о вещах гораздо более трудно уловимых внешне, но от этого отнюдь не менее важных. Речь идет о своего рода «объективном нравственном законе» внутри поэта. В частности, поэтическая этика должна удерживать от того самого «красного словца», ради которого не жалеют и отца. Вот как об этом говорит Адамович: «Надо дело делать. Но как его делать? Как? Конечно, не рассудочно-дидактически, с постоянной памятью о цели: рассудочность все замучила бы и убила. Нет, иначе. Не думая о воздействии на читателя, о впечатлении, которое будет произведено. Отказываясь от всего, от чего отказаться можно, оставшись лишь с тем, без чего нельзя было бы дышать. Отбрасывая все словесные украшения, обдавая их серной кислотой. Не боясь одиночества, ища в одиночестве — как бы сквозь себя — связи с миром и будущим, веря, что в одиночестве связь эта окажется прочнее и вернее, чем в рассеянном житейском общении. Будто бросая бутылку в море: кто-нибудь найдет, кто-нибудь поймет, кто-нибудь продолжит»[61].

Вот как формулировал это Георгий Иванов, говоря о Блоке и Гумилеве, а вместе с тем об идеале поэта: «...Оба жили и дышали поэзией — вне поэзии для обоих не было жизни. Оба беззаветно, мучительно любили Россию. Оба ненавидели фальшь, ложь, притворство, недобросовестность — в творчестве и в жизни были предельно честны. Наконец, оба были готовы во имя этой “метафизической чести” — высшей ответственности поэта перед Богом и собой — идти на все, вплоть до гибели, и на страшном личном примере эту готовность доказали»[62].

ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ. ГАРМОНИЯ ОПЫТА

И полною грудью поется,
Когда уже не о чем петь.
(«Душа человека...», 1933)

Тридцатые годы — возможно, самые счастливые в эмигрантской жизни Георгия Иванова. Он на подъеме. В 1931 г., после «Роз», в 47 номере «Современных записок» печатаются 8 из 20 новых стихотворений «Отплытия», годом раньше начинает выходить журнал «Числа» (продлится до 1934), в котором Иванов принимает самое активное участие (стихи, скандальные статьи и рецензии), в 1933 — в рижской газете «Сегодня» в виде серии очерков публикуется «Книга о последнем царствовании», в ноябре — в газете «Последние новости» начинает печататься цикл очерков «По Европе на автомобиле», вобравший впечатления от недавней автомобильной поездки из Прибалтики через фашистскую Германию во Францию, в 1936-ом — большая подборка в антологии эмигрантской поэзии «Якорь» (самая большая по количеству стихотворений — 11, у Гиппиус — 10, у Адамовича, Бальмонта, Оцупа и Ходасевича — по 8, у Бунина — 6), в 1937 году — «Отплытие на остров Цитеру», в 1938 году — «Распад атома».

В январе 1937 г. вышла книга «Отплытие на остров Цитеру» — итог 20-летней деятельности, о чем свидетельствует подзаголовок: «Избранные стихи 1916–1936». Три раздела. В первом — 20 новых стихотворений, написанных после «Роз», во втором — «Розы» без 4 стихотворений (всего — 37), в третьем разделе — 16 стихотворений из «Садов» и 5 — из «Вереска». Итого: 78 стихотворений за 20 лет.

Уже сама композиция — «от конца к началу» — полемична[63]. Плюс название из самой первой книги[64]. Заканчивает «Избранное» за 20 лет «Облако свернулось клубком...» Автор словно говорит: ни от чего не отрекаюсь. Снова подчеркнутый лексический симфонизм в первом, *увертюрном*, стихотворении, заявка музыкальных тем всего «Избранного» — весна, синий, звезды, надежда, и т. д[65].

По-настоящему же первое стихотворение книги — «Это месяц плывет по эфиру...» В свете попытки выделения трех этапов в творчестве Иванова, трех его гармоний — «неведения», «опыта» и «отчаяния» — это стихотворение, как в сущности и все новые стихотворения в «Отплытии», своего рода прощание с *гармонией опыта* и предчувствие *гармонии отчаяния*. Стихотворение было впервые опубликовано в 47 номере «Современных записок в 1931 г. Любопытно, что в том варианте последние строки читались так: «Это музыка путь освещает, / Где *душа твоя в счастье* летит» (курсив здесь и ниже наш. — *И. Б.*). К вопросу о мужественном оптимизме Георгия Иванова начала тридцатых годов. В 1931 г. он еще верит, что «музыка спасет мир». В 1931 г. она еще освещает путь души «в счастье»[66]. Но уже через пять лет музыка освещает путь, «где *погибшее счастье* летит». В 1937 г. Иванов уже на пороге отчаяния. «Распад атома» зафиксирует это состояние

души. Понадобится несколько лет (если верить самому Иванову — семь: с 1936 до 1943 г.), чтобы он научился жить с отчаянием и писать при этом стихи. Лучшие свои стихи.

Пока же можно сказать, что вышла книга «одного из первых поэтов современности». По сравнению с отзывами на ранние сборники (включая «Сады»), отклики в печати становятся если не восторженными, то, по крайней мере, уважительными. Наконец-то и «первый критик» эмиграции пишет довольно большую статью о своем товарище. «От былой "акмеистической" ясности и вещественности образов не осталось и следа. Сейчас Георгий Иванов весь во власти музыки, которой как будто не доверял, которой опасался прежде»; «Не знаю <...> других стихов, которые так были бы похожи на сон<...>. Убедительность их ритма настолько гипнотична, что пока читаешь — все кажется понятным: а между тем построены они именно как попытка преодоления логики, задуманы как мелодия, а не как рассказ. Поэт ничего реального не обещает тому, кто слушает его, — так как ничего реального не существует для него самого. <...> Есть глубокая грусть и что-то женственно-неверное в стихах Георгия Иванова. К чему, куда, о чем все эти лебеди, веера, озера, соловьи и звезды? Лучше об этом не думать»[67].

О том, о чем не хочет «думать» Адамович, говорит, отвечая на его риторические вопросы, П. Бицилли: «Вообразим, что человек умер и очнулся в царстве теней. Он снова живет, но живет уже как тень — и вся прежняя прожитая жизнь теперь представляется ему тоже нереальной, небывалой и все-таки бывшей и незабываемой.

...Должно быть, сквозь свинцовый мрак,
На мир, что навсегда потерян,
Глаза умерших смотрят так...

Мне кажется, что это жизнеощущение — сейчас общее не только для нас, эмигрантов, но для всех сознательных людей, переживших смерть Европы, увидевших, что мир вступил в какой-то совершенно новый — и, надо сказать, довольно-таки отвратительный — "эон", в котором человеку, как он понимался со времен Христа и Марка Аврелия, нет места»[68].

Далее Бицилли говорит о том, что в поэзии Георгия Иванова «выражено переживание, которое, в отличие от стольких других переживаний, составлявших в течение веков темы для поэтического творчества, обыкновенной речью выражено быть никак не может»[69]. То есть он считает, что в тридцатые годы происходит нечто необыкновенное, чего еще не было «в течении веков». А именно: кризис европейской культуры, «смерть Европы». Именно для этого и нужна какая-то другая «необыкновенная речь»[70]. Бицилли сам же и отмечает важнейшие особенности этой новой речи. И важнейшие особенности эстетики позднего Георгия Иванова.

Одна из особенностей ее состоит *«в проникновении в тайну слова, состоящую в какой-то несомненной, хотя необъяснимой связи между его "внешней" и "внутренней" формой»*[71]. Это те самые процессы, о которых мы говорили

выше, когда рассматривали отношения Георгия Иванова и «парижской ноты». Это «песни без слов», «поэзия без слов». Говоря наукообразно, изменение коммуникативной функции слова. «Внешняя» и «внутренняя» формы слова в поэзии Георгия Иванова, в отличие, скажем, от поэзии пушкинской, начинают проникать друг в друга, они тоже «замыкаются лентой Мебиуса». И потому перетекают друг в друга также незаметно. Получается, что Георгий Иванов делает со словами то же самое, что и жизнь делает с человеком и человеческими понятиями, с добром и злом. Поэт, как и положено «мировому органу», — «всего лишь» реагирует на изменения «среды, эпохи, ветра». Проницательный Бицилли делает и еще одно очень важное замечание: «К "внешней" форме относится также и ритмическая структура слов и словосочетаний»[72], т. е. для нового «значения» слова принципиален интонационно-музыкальный контекст стихотворения. И заканчивается рецензия высказыванием, которое, по сути дела, описывает главную технологическую предпосылку того, что через много лет станут называть «постмодернизмом»: «каждое его (Иванова. — *И. Б.*) стихотворение — более того, все они вместе — воспринимаются как одно целое, как одно слово, чем и был, по предположению лингвистов, первый человеческий язык, язык по своей природе чистопоэтический, — самопроизвольное и адэкватное выражение целостного переживания, а не "орудие", не "средство" сообщения "отвлеченной", — общей и ничьей — мысли»[73]. Это то, чему должна бы служить интертекстуальность и чему она служила у Георгия Иванова (в «Полутонах рябины и малины...», «Отзовись кукушечка...» и пр.) — «адекватному выражению целостностного переживания», а не становиться игрушкой и забавой ничего не чувствующих и потому не имеющих ничего для выражения бессмысленных «игроков в бисер».

Вместе с отчаянием в позднем творчестве будет и нарастать *единство* высказывания. Каждое слово получает свое настоящее значение только в контексте всего стихотворения, шире — книги, шире — всего творчества. Бицилли отметил уникальное свойство стихотворений Георгия Иванова, их взаимовлияние. Поздние стихи преображают ранние и видоизменяют их. Не случайно многие рецензенты «Отплытия» будут говорить о стихотворениях «Садов» и «Роз». Они по-настоящему прочли их и заметили только в свете новых 20 стихотворений.

Напрашивается вопрос: А что у Пушкина — слова не связаны друг с другом и не отбрасывают отблесков друг на друга? У Пушкина слова взаимодействуют на молекулярном уровне, у Иванова — на атомном[74]. Поля слов у Пушкина (огрубляя) простираются только на соседние слова, на уровне словосочетания, предложения. Далее начинают взаимодействовать друг с другом более сложные структуры (словосочетания, предложения)... У Иванова поля слов простираются на все стихотворение. Плюс взаимопроникновение «внешней» и «внутренней» формы. И получается единый энергетический сгусток, где все «не важно», кроме «содержательного импульса». В идеале все слова и звуки должны расплавиться, потерять свою индивидуальность, распасться, как атомы, на элементарные частицы, чтобы затем преобразоваться в «одно целое», в «одно слово».

Приблизительно об этом же говорит и Юрий Мандельштам: «У Иванова не только музыкальный стих, но *музыкальная логика* (курсив наш. — *И. Б.*). Отсюда — впечатление подлинной магичности, никогда не достигаемое легкими романсами<...> Иванов же, собственно говоря, только и делает, что заклинает — читателя, себя, судьбу, поэзию»[75].

Одним из важнейших свойств Иванова является цитирование чужого, а иногда и демонстративное «присвоение» чужого. Сегодня это называется аллюзивностью, интертекстуальностью. В конце тридцатых годов казалось плагиатом.

В мае 1937 г. в «Возрождении» откликнулся на «Отплытие» Ходасевич. Главной темой его статьи и были как раз заимствования Георгия Иванова. На примере, кстати, стихотворения из «Роз». Но отношения двух поэтов заслуживают того, чтобы о них сказать несколько слов.

Говоря выше о «парижской ноте» и ее принципах, мы намеренно не упоминали имени Ходасевича. Хотя (и на наш взгляд, это достаточно очевидно) по крайней мере три из четырех составляющих символа веры «парижской ноты» были Ходасевичу не чужды. (Исключение составляет «третий пункт» — утверждение о самоценности Звука.) С другой стороны, хорошо известно резко отрицательное отношение Ходасевича к «парижской ноте». Не менее известно и то, что и Георгий Адамович, и Георгий Иванов в свою очередь относились к Ходасевичу, мягко говоря, сдержанно. Адамович в одной из рецензий как бы мимоходом бросает: «без вызывающей и несколько “умышленной” горечи Ходасевича, без серно-кислотного привкуса его поэзии»[76]. В чем же причина этих разногласий? Может быть, все просто: что называется, не сошлись характерами? Обычный в литературе случай, когда личные антипатии служат причиной «идеологических» расхождений? Возможно, и не без этого. И на первый, поверхностный, взгляд, особенно из нашего времени, действительно может показаться, что, по крайней мере, на *уровне поэтических убеждений* Ходасевич, Адамович и Георгий Иванов были единомышленниками, а все, что их разделяло, имеет характер случайный, житейский, бытовой. Но были ведь и *принципиальные нюансы*.

Вначале о сходствах. Думается, самоконтроль и ответственность поэта за свои стихи Ходасевич одобрил бы, не раздумывая. Поэтический монотеизм? Пожалуй, тоже, но уже с известными оговорками. Монотеизм Ходасевича по отношению к монотеизму «парижской ноты», если будет позволено такое сравнение, то же, что религия Ветхого Завета по отношению к христианству. Да, ветхозаветная религия не язычество. Но это религия закона, а христианство — религия благодати. Ходасевич — поэт закона и справедливости. Георгий Иванов — поэт благодати и милосердия. И нигде это различие не проявляется так ярко, как в отношении поэтов к Звуку. При всем уважении к величайшему и добросовестнейшему таланту Ходасевича язык не повернется назвать его поэтом благодатным. Звуки его стихотворений, при всей их значительности, расчисленные, а значит, по большому счету, земные, человеческие, «слишком человеческие». Именно это

имеет в виду Адамович, когда говорит об «“умышленной” горечи» Ходасевича, именно это имеет в виду Святополк-Мирский, заявляя, что Ходасевич — «любимый поэт тех, кто не любит поэзии»[77]. Кстати, «серно-кислотный привкус» — все о том же.

И вот в своей сдержанно язвительной рецензии Ходасевич приводит два стихотворения, которые как нельзя лучше иллюстрируют эти отличия.

Стихотворение В. Ходасевича:

В заботах каждого дня
Живу, — а душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.
И часто, спеша к трамваю
Иль над книгой лицо склоня,
Вдруг слышу ропот огня —
И глаза закрываю.
(«В заботах каждого дня...», 1917)

Стихотворение Г. Иванова:

В глубине, на самом дне сознанья,
Как на дне колодца — самом дне —
Отблеск нестерпимого сиянья
Пролетает иногда во мне.
Боже! И глаза я закрываю
От невыносимого огня.
Падаю в него... И понимаю,
Что глядят соседи по трамваю
Странными глазами на меня.
(В глубине, на самом дне сознанья...», 1929)

«Достаточно беглого сравнения, — пишет Ходасевич в своей рецензии, — чтобы увидеть в этих двух пьесах прямую тематическую связь, во вторых строфах подчеркнутую совпадением образов, рифм, словесного материала. С такою же легкостью читатель может убедиться в том, что никакой существенной переработке оригинал у Георгия Иванова не подвергнут: его пьеса целиком в этом оригинале умещается»[78].

С первой частью утверждения Ходасевича («прямая тематическая связь, подчеркнутая совпадением образов, рифм, словесного материала») невозможно не согласиться. Но вот что касается второй части его высказывания — «никакой существенной переработке оригинал у Георгия Иванова не подвергнут: его пьеса целиком в этом оригинале умещается» — тут, увы, все обстоит «с точностью до наоборот». Да, это жестоко и несправедливо, но оригинал Ходасевича рядом с «плагиатом» Георгия Иванова выглядит как добросовестный подстрочник рядом с талантливым переводом, выполненным по этому подстрочнику. Если снова воспользоваться метафорой

в духе Платона, о том, что настоящее стихотворение *где-то* существует еще *до* его написания, то можно сказать: Ходасевич имел доступ в это самое *где-то* и видел небесные оригиналы настоящих стихотворений, можно даже сказать, читал их и *пересказывал своими словами*. Георгий Иванов их просто слышал. И передавал *слово в слово, как они есть*. На техническом уровне это проявляется только в одном — в звуке и мелодии стихов. Ибо «тематическая связь, подчеркнутая совпадением образов, рифм, словесного материала», действительно налицо, но тем разительнее отличие — в Звуке. Именно поэтому, на наш взгляд, Адамович совершенно справедливо говорит, что у «парижской ноты» вообще «тон, звук голоса совсем другой»[79], чем у Ходасевича.

Куда более просто и трогательно отнеслась к «заимствованиям» рецензентка из Харбина: «У Георгия Иванова есть любимые темы и любимые слова, и, хотя эти слова уже были использованы другими, — благодаря таланту поэта, в его стихах они звучат пленительно и свежо»[80]. Вот уж действительно — чем проще, тем лучше. Говоря о заимствованиях, можно вспомнить высказывание Оцупа на эту тему (речь, правда, идет о самоповторах, но суть от этого не меняется): «Однажды найдя удачную формулировку той или иной мысли, автор не имеет оснований заменять ее другой, менее совершенной, из одной только боязни повторить себя»[81]. Георгий Иванов, по-видимому, считал точно так же и не боялся повторять не только себя, но и других. В конце концов, если предположить, что все поэты — мастера одного цеха и делают одно дело, зачем всякий раз изобретать велосипед. Георгий Иванов демонстративно заявлял свою позицию: «“Бедные люди” — пример тавтологии. / Кем это сказано? Может быть, мной». Прекрасно зная, что «сказано это» в «Эпиграфах» Григория Ландау[82] и напечатано в хорошо известном Иванову журнале «Числа».

В предпоследнем стихотворении нового раздела «Отплытия 1937 года» Георгий Иванов все тем же трехстопным амфибрахием, что и в «Охотнике...» и в «Закроешь глаза...», как будто навсегда прощается с чем-то:

Душа человека. Такою
Она не была никогда.
На небо глядела с тоскою.
Взволнованна, зла и горда.

И вот умирает. Так ясно,
Так просто сгорая дотла —
Легка, совершенна, прекрасна,
Нетленна, блаженна, светла.

Сиянье. Душа человека,
Как лебедь, поет и грустит,
И крылья раскинув широко,
Над бурями темного века
В беззвездное небо летит.

Над бурями темного рока
В сиянье. Всего не успеть...
Дым тянется... След остается...

И полною грудью поется,
Когда уже не о чем петь.
(«Душа человека...», 1933)

Как мы уже говорили, после «Отплытия...» наступил период стихового молчания. Причины этого Иванов объяснил «прозой» в «Распаде атома»: «Новые железные законы, перетягивающие мир, как сырую кожу, не знают утешения искусством. Более того, эти — еще неясные, уже неотвратимые — бездушно справедливые законы, рождающиеся в новом мире или рождающие его, имеют обратную силу: не только нельзя создать нового гениального утешения, уже почти нельзя утешиться прежним. Есть люди, способные до сих пор плакать над судьбой Анны Карениной. Они еще стоят на исчезающей вместе с ними почве, в которую был вкопан фундамент театра, где Анна, облокотясь на бархат ложи, сияя мукой и красотой, переживала свой позор. Это сиянье почти не достигает до нас. Так, чуть-чуть потускневшими косыми лучами — не то последний отблеск утраченного, не то подтверждение, что утрата непоправима. Скоро все навсегда поблекнет. Останется игра ума и таланта, занятное чтение, не обязывающее себе верить и не внушающее больше веры. Вроде “Трех мушкетеров”. То, что сам Толстой почувствовал раньше всех, неизбежная черта, граница, за которой — никакого утешения вымышленной красотой, ни одной слезы над вымышленной судьбой»[83].

ГАРМОНИЯ ОТЧАЯНИЯ

Вторая мировая война подтвердила крушение всех надежд и уничтожила остатки иллюзий. Символично, что Иванов как бы разделил судьбу покинутого отечества. И строка из великого стихотворения нелюбимого им Исаковского «Враги сожгли родную хату» оказалась и о нем. В 1944 г. американцы разбомбили дом в Биаррице, наследство Одоевцевой заканчивалось, подступала настоящая нищета. Они еще будут пытаться выживать самостоятельно. После войны Иванов начинает сотрудничать в «Возрождении» (к тому времени — уже журнале), Одоевцева пытается зарабатывать, писать романы. Будут призрачные надежды: то на продажу сценария в Голливуд, то на получение Ивановым Нобелевской премии (святая простота!), но все закончится богадельней в Йере-ле-Пальмье, посылками с одеждой и лекарствами из Америки (от Р. Гуля и В. Маркова), практически полным забвением: после смерти мужа в 1958 г. Одоевцевой понадобится пять лет, чтобы найти деньги и перезахоронить его прах на русском кладбище под Парижем в Сен Женевьев де Буа. После войны у Иванова почти никого не осталось. Кроме друга-врага Адамовича, да нового знако-

мого Кирилла Померанцева. О новых стихах будут писать уже новые то ли друзья, то ли хорошие знакомые (и то — по переписке) — «американцы» Владимир Марков и Роман Гуль. Ни того, ни другого Иванов, кстати сказать, ни разу в жизни не видел, только на фотографиях.

В 1950 г. в парижском издательстве «Рифма» выходит «Портрет без сходства». В это же время в нью-йоркском «Новом журнале» печатаются стихи «Дневника», которые вместе с «Портретом» составят итоговую книгу Иванова «1943–1958. Стихи». Книга выйдет через несколько дней после смерти поэта.

Из написанного современниками о поздних стихах Георгия Иванова следует отметить статьи Романа Гуля, Владимира Маркова, Георгия Адамовича, Кирилла Померанцева. Бросается в глаза, как это ни прискорбно, не то чтобы понижение уровня писаний об Иванове, но изменение тона что ли. Если предыдущие «главные» критики Иванова — Блок, Ходасевич, Мочульский, Бицилли — в значительной степени опережали события, словно провидя не только будущие пути развития ивановской лирики, но и ее восприятия, то новые критики (безусловно, Иванову сочувствующие) как будто отстают от него, как будто касаются только поверхности новых ивановских стихов.

Гуль называет Иванова экзистенциалистом, отмечает его родство с В. Розановым и И. Анненским, внимание Иванова к слову как таковому, обеспредмечивание его стихов, и считает, что «только четыре совершенно конкретных темы еще остаются жить в беспредметной поэзии Иванова. Это — Россия, эмиграция, Петербург и убийство»[84]. И при этом цитирует разговор с неким собеседником (скорее всего вымышленным): «“Мне хочется его (Иванова. — *И. Б.*) приговорить к лишению всех прав состояния и, быть может, даже отправить в некий дом предварительного заключения”. Причину столь жестокого приговора собеседник объяснил так: “в поэзии Георгия Иванова всегда слышится самый настоящий “из ада голосок”, этот жуткий маэстро собирает букеты из весьма ядовитых цветов зла”. Даже как адвокату Георгия Иванова, положа руку на сердце, мне не пришлось отрицать преступлений своего подзащитного и я только просил о некотором милосердии»[85]. Согласитесь, немножко развязно. И потом, с чего бы и по какому праву это похлопывание по плечу «своего подзащитного»?

Марков, которому за статью («Русские цитатные поэты: заметки о поэзии П.А. Вяземского и Георгия Иванова») посвящено одно из лучших стихотворений Иванова «Полутона рябины и малины...», называет Иванова великим поэтом, хвалит за человечность, говорит: он «поэт русской эмиграции, потому что в эмиграции, и благодаря ей, он стал поэтом единственным и неповторимым. Важно и то, что он больше других писал в стихах об эмиграции и с эмигрантской точки зрения»[86]. Называет парижскую ноту «примечанием к Георгию Иванову»[87]. И заканчивает статью: «Но могут быть и счеты с Георгием Ивановым. Здесь нечего спорить, даже упрекать не за что. Но герой “Распада атома” заявил: “Я хочу порядка. Не моя вина, что порядок разрушен”. Мне (не лично мне, а моему поколению) кажется, что и моя вина тут есть. Это, может быть, единственная поправка к люби-

мому поэту. Я всё-таки верю в ценности этого мира, несмотря на его безобразия и бессмыслицы. И розу[88] я в помойное ведро постараюсь не бросать даже в этом низком плане. Несмотря на дурной пример “последнего поэта России”, из глухой европейской дыры царящего над русской поэзией»[89]. Маркову, как видим, тоже «не приходится отрицать преступлений своего подзащитного».

Все они, благожелательные критики 1950-х гг., чуть ли не главной своей задачей видят оправдание Иванова, разъяснение читателям того, что он не так уж плох. Вот Марков: «И есть еще нечто в этих стихах, за что любишь поэта, нечто, может быть, самое главное. Но здесь хочется сказать ивановским неблагожелателям: да, конечно, духовный план важнее эстетического, но вы в духовном-то плане видите у Георгия Иванова не то, что нужно. Нечто, о котором мы говорим, выражается в одном слове: все-таки. <...> Стихи Георгия Иванова не о нигилизме, а о невозможности нигилизма, о преодолении его. Даже там где нет слова “все-таки”, оно все-таки присутствует. На тротуаре поэт нашел розу, и он ее “выбросит в помойное ведро”. Все будет так, исхода нет. Но все дело-то в том, что двумя строчками выше “на ее муаре колышется дождинок серебро”, что такой живой в своей красоте розы нет больше нигде в русской поэзии <...>. Короче говоря: в помойное ведро роза брошена в одном плане, но в другом, несравненно более высоком, милая роза, “Я тебя в это сердце возьму...”»[90]

Вот Адамович, человек несоизмеримо более тонкий, но как-то вымученно, словно через силу: «Закроем, по давнему, вечно мне памятному совету Льва Шестова, книгу, *постараемся забыть отдельные стихи Георгия Иванова, отдельные его строки* (курсив наш. — *И. Б.*), — что останется от них в памяти? Не колеблясь, я скажу — свет, да и не это ли, не именно ли свет, в сознании задерживающийся, есть основное свойство, основной признак всякого творчества, достойного имени поэзии?»[91] И что за отдельные стихи есть у Иванова, которые надо «постараться забыть»? И чем, собственно, провинился Иванов, что «доброжелателям» так его приходится защищать? И главное — перед кем? Перед главным редактором «главного журнала эмиграции»? Перед «первым критиком эмиграции»? Перед профессором американского университета?

Поздние стихи Иванова характеризовали как «принципиально эмигрантские» (Марков). И это верно в том смысле, в каком сам Иванов писал, что другой, не эмигрантской судьбы ему «просить у Бога — и бессмыслица и грех»[92]. Но после войны в них появляется один важный аспект — Иванов перестает быть просто эмигрантом, он поднимается над противопоставлением «они — мы» и, не впадая в «большевизанство»[93], ощущает себя русским поэтом, поэтом той России, «что будет жить в веках». Свидетельство поздней мудрости Иванова: умение отделить родину от власти на родине, провести тончайшую грань. Это одна из главных поздних тем. «Портрет» начинается[94] (а мы уже видели, как важны для Иванова первые и последние стихи в книге) стихотворением «Что-то сбудется, что-то не сбудется...» (1949), в котором есть такие строки:

Если плещется где-то Нева,
Если к ней долетают слова —
Это вам говорю из Парижа я
То, что сам понимаю едва.

То есть для него важно, чтобы то, что «он и сам понимает едва», было услышано и понято всеми, каждым «русским человеком», в том числе и «голубыми комсомолочками»[95]. И это не случайная «обмолвка», это «новое ощущение» выражено во многих стихах: «Мертвый проснется в могиле...» (1950), «Теперь тебя не уничтожат...» (1950), «Торжественно кончается весна...» (1952), «Нет в России даже дорогих могил...» (1956), «Свободен путь под Фермопилами...» (1957), «Четверть века прошло за границей...» (1951) и др. Похоже, после войны *внутренне* Георгий Иванов уже «вернулся в Россию стихами». Он ощутил себя частью своего народа. И это самое главное — именно поэтому он так близок к современному читателю: «самый эмигрантский поэт» перестал быть эмигрантом. Процесс в *чем-то* сходный с мандельштамовским «Я должен жить, дыша и большевея» и с ахматовским «Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ к несчастью был». Конечно, Иванов не мог и не собирался «большеветь», но он не только мог, но и оказался душой и сердцем «со своим народом». Не с властью, но с той Россией, которая «русскими руками / Себя спасла и мир спасла». И самое, пожалуй, поразительное — появившееся у него прямо-таки некрасовское отождествление своей судьбы с народной: «Если бы жить... Только бы жить... / Хоть на литейном заводе служить»[96]. А в стихотворении «Каждой ночью грозы...» (1950) это отождествление происходит путем самого что ни на есть банального поэтического параллелизма, приема донельзя избитого[97], и именно в этой банальности есть своя дополнительная содержательность: Иванова волнуют самые «простые» (в толстовском смысле) вещи и говорить о них он предпочитает самым простым языком:

Каждой ночью грозы
Не дают мне спать.
Отцветают розы
И цветут опять.

<...>

Вслушиваясь в слабый
Нежный шум ветвей,
Поджидают бабы
Мертвых сыновей:

В старости опора
Каждому нужна,
А теперь уж скоро
Кончится война!

Как русские бабы не дождутся своей опоры, так, подозревает Иванов, любимые розы не принесут утешения и ему. Это стихотворение дополнит-

ся в «Стихах» еще одним, уже совсем «о себе», о человеке вообще, написанном тем же трехстопным хореем:

Голубая речка,
Зябкая волна,
Времени утечка
Явственно слышна.

Голубая речка
Предлагает мне
Теплое местечко
На холодном дне[98].
(«Голубая речка...», 1955)

Как и у баб, мертвы его сыновья (потому что остались «без читателя»), его «розы», его стихи[99]. Судьба поэзии и поэта — еще одна «главная» тема. Но по отношению к «собратьям по перу» у него нет и не может быть тихой нежности, которая есть по отношению к «бабам» и «комсомолочкам». «Со всякой сволочью на ты». И это особенно мучает Иванова в последние годы жизни. Мучает то, что происходит с искусством, тотальное непонимание того, что такое искусство. Его оскорбляет, что людьми искусства забыта «метафизическая честь».

Художников развязная мазня,
Поэтов выспренная болтовня...

Гляжу на это рабское старанье,
Испытывая жалость и тоску:

Насколько лучше — блеянье баранье,
Мычанье, кваканье, кукуреку.
(«Художников развязная мазня...», 1954)

Лучше — потому что честнее. Потому что баран и петух не роняют своей «метафизической чести». А человек, этот «венец природы», умудрился заболтать и изолгать лучшее, что у него было[100] — лирическую поэзию. В истоках «эстетического нигилизма» Иванова (часто не совсем верно трактуемого) главное не то, что «после Аусшвица нельзя написать стихотворение» (он-то сам доказал, что можно, и еще как можно), а то, что скоро не останется *читателя*, способного понять настоящее «стихотворение, написанное после Аусшвица». Скоро не останется людей, способных воспринимать поэзию «в единственном неунизительном для человека смысле»[101]. А значит, не станет человека «в неунизительном для человека смысле».

Но претензии Иванова к искусству в этот период еще сложнее. Временами ему кажется, что оно вообще себя исчерпало: «И бессмыслица искусства / Вся, насквозь, видна»[102], «То, о чем искусство лжет, / Ничего не от-

крывая, / То, что сердце бережет / Вечный свет, вода живая...»[103]. Но, думается, эти высказывания отражают вполне «обычное» состояние поэта: бессилие «выразить невыразимое» и «сказать несказанное». Плюс — ощущение исчерпанности прежней поэтики. (Не забудем: в это самое время Иванов вырабатывает свой «новый стиль».)

Страшная и в тоже время бездарная (потому что не творческая) парадоксальность, мебиусность XX века, его «совмещение несовместимого» («народ-богоносец», сбивающий купола церквей, и «нация Баха и Гете», загоняющая людей в печи крематориев), привели к тому, что пресловутый «цвет нации», писатели, поэты, художники, оказались, мягко говоря, не на высоте задач. И только «простые люди», не пытаясь (не их ума дело?) отвечать на вопросы: «что делать» и «как остаться человеком», — своими «слабыми руками» продолжали «воссоздавать этот мир». Иванов как бы «переходит в стан» этих простых людей[104]. Отсюда удивительная «будничность» его взлетов в поздней лирике. Некогда ангел, «презрительно» паривший над миром и в середине двадцатых годов «падший», спустившийся в этот мир, он уже не может «на все плюнуть» и «воспарить обратно» в одиночку, «порожняком». Он теперь связан с этим миром, он в ответе за него (и за свое отечество!) и воспарять можно только вместе, со всем «мировым безобразием». Он понимает, что это невозможно. Но этого требует «метафизическая честь» поэта. От понимания невозможности — отчаяние. От верности чести — гармония.

Он продолжает искать язык для описания незаметного перетекания «добра и зла» друг в друга. Уже найденная метода «простого парадокса», парадокса в лоб, «антонимы через запятую» («И полною грудью поется, когда уже не о чем петь...»), становится одним из главных приемов гармонизации алогизма окружающей действительности.

Все неизменно, и все изменилось
В утреннем холоде странной свободы.
Долгие годы мне многое снилось,
Вот я проснулся — и где эти годы!

Вот я иду по осеннему полю,
Все как всегда, и другое, чем прежде:
Точно меня отпустили на волю
И отказали в последней надежде[105].

(«Все неизменно, и все изменилось...», 1944–1945)

Одно из свойств позднего Иванова: умение неразрывно сплавлять «личное» и «общее». Это стихотворение, конечно же, и о нем самом, очутившемся в новом мире, после войны, где «все неизменно и все изменилось», где уже не утешают прежние утешения («музыка мне больше не нужна», т. е. ее уже ему недостаточно) и не греют прежние надежды (вернуться на родину); он «освободился» от последних мифов — в том числе и об эмиг-

рации как чем-то таком, что *может* стать заменой России («Ласково кружимся в вальсе загробном / На эмигрантском балу»), он наконец-то не просто понял, как понимал и раньше, но ощутил всем своим существом: его новая свобода, в которой он ушел дальше всех, в том числе и своих эмигрантских коллег-литераторов (о советских и говорить нечего, даже с эмигрантами «второй волны» он не может найти общего языка), позволяет ему так смотреть на мир и видеть такое, что никакой надежды на что-то «здесь», «при жизни» уже, увы, не остается.

Но с другой стороны, эта «странная свобода», «свобода без надежды» (и добавим — без веры), «безнадежная свобода» — можно ли точнее описать состояние современного человека[106].

Появляются и другие «технические новинки». В известном смысле, поздний Иванов, пожалуй, впервые на русском языке последовательно пользуется всем набором приемов, которые впоследствии станут характерны для постмодернизма (монтаж, коллаж, цитатность и шире — интертекстуальность, ирония, самоирония, элементы сюрреализма и т. п.). При желании это можно было бы назвать «поэтикой контрапункта», сделав в словарном определении понятия контрапункт («искусство гармонического сочетания <...> двух или нескольких одновременно звучащих самостоятельных голосов, мотивов, мелодий», как трактует Академический словарь русского языка) акцент на слове «гармонический». И добавив, что все эти технические «новшества» в стихах Георгия Иванова остаются все-таки *средством* выражения, а не самоцелью. Подобные новшества появились у Иванова из настоятельной необходимости «гармонически сочетать» разноголосицу XX века.

Особенно хотелось бы отметить новое отношение Иванова к слову. Выше мы вкратце говорили о зачатках «огненного» или «плазменного» стиля в стихах Иванова 1930-х гг. После войны эта тенденция получает дальнейшее развитие. Этот процесс можно назвать «распадом атома слова», «смыслом, раскаленным добела», или более «научно» — «изменением номинативной функции слова в интонационно-смысловом поле стихотворений Г. Иванова».

Выскажем сразу основной тезис: номинативная функция слова в стихах Г. Иванова имеет тенденцию ослабевать до полного растворения в этом самом интонационно-смысловом контексте. Попробуем уподобить слово атому — в классическом его представлении (скажем, начала XX века): ядро (главное смысловое значение, с которым и связана основная функция слова — номинативная, назывная), а вокруг электронные облака — эмоциональные, ассоциативные и прочие функции слова. В классической литературе сотканные из таких атомов произведения, безусловно, учитывали электронно-побочные функции слова, они были необходимы для сцепления слов (как и в химии) для создания нового вещества, или в филологическом смысле — цельного высказывания, произведения. То есть химически грамотно соединенные слова приводили к созданию некоего нового объекта, уникального и неповторимого высказывания, гармоничного и живого, как, например, стихотворение Пушкина «Зимнее утро». Для нас принципиаль-

но важно, что слова в стихах Пушкина не перестают «означать то, что они означают» в обыденной жизни или, скажем, в академическом словаре. Более того, возможно, одной из главных составляющих таланта великого поэта была именно его способность к точному словоупотреблению, он выбирал стопроцентно точные слова для выражения стопроцентно точных «содержаний» — эмоций, ситуаций, поступков, жестов (как внешних, так и внутренних), и такая безупречная точность попадания раз за разом в «десятку», может быть, и лежит в основе того изумления, граничащего с ужасом перед сверхъестественным, которое настигает читателя стихов и прозы Пушкина. Нам же важно то, что в классическом словоупотреблении (у Пушкина) делается установка именно на главное, словарное значение слова, на его номинативную, назывную функцию. Кстати сказать, такая лексическая установка, которую вполне логично назвать «классической», подразумевает и аполлоническое, дневное содержание произведений, и соответствующее мировоззрение. Но если мы вспомним Гоголя, то уже у него заметим несколько иное отношение к слову. Уже у Гоголя (по сравнению с Пушкиным) начинают более активно использоваться обертоны слов, их периферия, и тем самым в прозе Гоголя, скорее ночной и дионисийской, слова начинают взаимодействовать уже на более глубинном ассоциативном уровне.

Итак, в классике слова в рамках одного произведения, сгруппированные поэтом и связанные друг с другом, не теряют своих обычных, словарных значений, но напротив, выполняют свою функцию в произведении именно благодаря этим естественным значениям, означают то, что означают. Иначе говоря — остаются атомами, мельчайшими частицами вещества, в которых еще сохраняются свойства этого вещества. Ибо дальнейшее дробление, распад атома, приводит к образованию более мелких, так называемых «элементарных» частиц: нейтронов, протонов, электронов и проч., но уже не обладающих свойством вещества: разрушенный атом водорода превращается в протон и электрон и в химическом смысле исчезает. Если мы продолжим нашу аналогию, то можно сказать, что подобно тому, как атомы и молекулы, состоя из одинаковых элементарных частиц, тем не менее обладают неповторимыми уникальными свойствами вещества, так и слова, состоя из элементарных частиц-звуков, являются своего рода атомами и молекулами смысла. Так вот, как мы уже видели, в классике из классических атомов-молекул слов классические гении (Пушкин) создают классические шедевры-высказывания, аналоги классических нормальных веществ — земли, воды, воздуха, известных в физике как агрегатные состояния вещества: твердое, жидкое и газообразное.

Четвертую классическую стихию — огонь — я опустил намеренно. Ибо эта четвертая стихия, в отличие от трех перечисленных, не состоит из атомов и молекул, а представляет собой особое четвертое состояние вещества, которое физики называют плазмой. В этой самой плазме, в этом самом огне, атомы и молекулы распадаются на свои составные части и утрачивают свои свойства. Применительно к словам — распадаются на бессмысленные (с классической точки зрения) звуки. В этом смысле знаменитое

«дыр бул щир убещур» Крученых — и есть пример неуправляемой словесной плазмы. Высказывание, составленное из распавшихся атомов. Неуправляемая ядерная реакция — атомный взрыв бессмыслицы. Дабы завершить физические аналогии и перейти наконец к Иванову, отмечу, что у Георгия Иванова, в отличие от некоторых футуристов, ядерные реакции носили вполне управляемый характер. Разница между управляемой и неуправляемой реакциями сегодня вполне очевидна: с одной стороны, свет в доме, с другой — Хиросима, в данном случае — духовная Хиросима.

Поэзия, кстати сказать, шагая в ногу с физикой, в двадцатом веке научилась обращаться со словесной плазмой. То есть *новое* обращение со словом, которое в зачаточном состоянии было всегда (у Державина, например, затем у Гоголя. Ближайший предшественник — Анненский), свойственно не только Г. Иванову; элементы «плазменного» стиля есть и у Пастернака, и, конечно, у Мандельштама. Но у Пастернака процессы носят не всегда управляемый характер (что впрямую отражается на смысле), а у Мандельштама эти элементы осложнены ассоциативной (иногда очень сложной) образностью. Так что для исследования стихи Г. Иванова удобны тем, что в них мы встречаемся с этим феноменом в наиболее очищенном виде. Заметим еще, что фольклор давно с этой плазмой умел обращаться. И в народной песне какое-нибудь «люшеньки-люли», дополненное мелодией распева, могло заключать половину всего смысла, содержания песни. Здесь кстати уместно ответить и на вопрос, зачем вообще нужно это разрушение слова, почему не обойтись старым, классическим. Ответ таков: для высвобождения творческих энергий, тех самых, которые и воздействуют на читателя. А энергии высвобождаются колоссальные. Поэтому и разрушительная их сила велика. Но зато и созидательная огромна. Автор пытается сравниться по энергетике с народной песней.

Для того чтобы распавшиеся или же сильно деформированные атомы слов, перешедших в иное агрегатное состояние, в своей совокупности все-таки имели вполне определенный (хотя и не всегда «классический» смысл), т. е. были управляемыми, необходима сила, необходимо некое поле, которое удерживало бы все эти раскаленные частицы вместе. В стихотворении таковым полем может быть только интонационно-звуковой строй. Интонационно-звуковое поле и есть та самая узда, которая объединяет распавшиеся атомы воедино, придает смысл. До известной степени интонационно-звуковое поле (которое образуется на более высоком синтаксическом уровне) и само является носителем смысла, гораздо в большей степени, чем это было в классической поэзии. Это поле и разрушает-деформирует слова, оно же их и удерживает. Оно ответственно за общий смысл, утрируя — является главным носителем общего смысла, вступает в сложные взаимодействия со словарными значениями слов, подчиняет их этому главному смыслу, иногда деформируя словарные значения до антонимических.

Вот пример:

Листья падали, падали, падали,
И никто их не мог удержать.

От гниющей листвы, как от падали.
Тяжело становилось дышать.
И неслось светозарное пение
За плескавшей в тумане рекой,
Обещая в блаженном успении
Отвратительный вечный покой.
(«Листья падали, падали, падали...», 1955)

Если мы (да простит нас Георгий Иванов) заменим слово «отвратительный» на «восхитительный», то обнаружим, что силовое поле всего стихотворения, столкнувшись с инородным «чужаком», трансформирует его до неузнаваемости и, придав ему саркастический оттенок, все равно заставляет обозначать «отвратительный». Любопытно и принципиально то, что стихотворение даже от такой некорректной (а в сущности идиотской) замены не рассыпается, не перестает существовать, но переваривает чужака, действует как единый живой организм, продолжает оставаться собой, сохраняет прежний смысл (в данном случае почти полного отчаяния).

В стихотворении «Полутона рябины и малины...» (1955) первое четверостишие (набор абсолютно бессвязных образов и предложений), постепенно дополняясь другими, не особенно логически связанными образами и словами, вырастает до реквиема утраченной и дорогой сердцу автора прежней культуре. Этот распад и смешение отдельных слов, образов, культурных реалий нужен для более тонкого и интенсивного выражения общего смысла.

Другой пример словесного сплава — стихотворение «Отзовись кукушечка...» (1956). Перед нами типичный «смысл, раскаленный добела», сотканный из словесного мусора, разогретый до невероятного каления, пронзительно нежный и до цинического отчаяния безнадежный. Этот смысл все-таки, вопреки всему, именно благодаря своей раскаленности, в каком-то конечном, самом главном своем проявлении, в каком-то последнем, запредельном своем устремлении — светел и утверждающ. Не жизнеутверждающ. Ибо жизнь миру «никогда и ничего не простит». Просто утвержающ. Метафизически утверждающ.

Кстати отметим и разницу между «смыслом, раскаленным добела», и «матерной бранью на метафизическом заборе», каковой являлась, по мнению Г. Иванова, практика неуправляемых словесно-ядерных распадов в роде «дыр бул щир убещур».

Подход, который мы попытались предложить здесь, в частности позволяет более или менее сносно объяснить, почему номинально «пессимистические», «негативные», «циничные» и т. п. стихотворения Г. Иванова, оставляют после себя свет, надежду и веру. Они пронизаны этой самой верой на интонационно-звуковом уровне. Грубо говоря — исходя из словарных значений слов, утверждения Иванова пессимистичны, но слова трансформированы в интонационном поле стихотворения, подстроены под главный смысл, позитивный, и, «забыв» о своих прямых значениях, работают на него.

Похоже, именно это и имел в виду Иванов, употребивший, как и положено поэту, вместо неуклюжего словосочетания «интонационно-звуковой строй» позаимствованное у Блока слово «музыка» (со всеми его обертонами):

Это музыка миру прощает,
То, что жизнь никогда не простит,
Это музыка путь освещает,
Где погибшее счастье летит.
(«Это месяц плывет по эфиру...», 1931)

Интересна и композиция итоговой книги «1943—1958. Стихи». Здесь, в отличие от «Отплытия» 1937 года, Иванов предпочитает обычный хронологический порядок. Вначале идет «Портрет без сходства» с его «странным циклом» «Rayon de Rayonne», а затем — «Дневник». Просматривается желание запечатлеть шаг за шагом путь к «новой поэтике». Думается, «Rayon de Rayonne» — своего рода свидетельство об изумлении самого поэта перед некоторыми «новыми», «в ироническом тоне», стихами и попытка их как-то отделить от «более или менее привычных». Но затем в «Дневнике» Иванов отказывается от какого бы то ни было деления, поскольку в известной степени «все они одинаковы»[107]. В этом смысле представляется логичным, что «белочка-оробелочка» без всяких «отделений» на равных правах входит в «Посмертный дневник», почти мистически продолжающийся печататься уже после смерти поэта[108].

В «гармонии отчаяния», свойственной поздней лирике Георгия Иванова, звучит больше нежности, усталости, всепрощения и, как ни странно, любви — к России, к людям, а также снисхождения к «мировому безобразию». Если говорить о качестве поздних стихотворений поэта, то придется признать его случай уникальным. Георгий Иванов с возрастом писал все лучше и лучше, и в поздних его сборниках и циклах не просто нет слабых стихотворений, а что называется «одно лучше другого». Потому что даже «безуханные»[109] его стихи очень важны, в них он торопится высказаться, пусть конспективно, чтобы быть правильно понятым. В связи с этим заметим, что именно «прямые высказывания» зачастую оказываются «безуханными». Старая форма не позволяла адекватно выразить новое содержание. Это еще одно «объяснение» того, почему Иванову нужна была новая поэтика.

Говорить о поздних стихах Иванова и пытаться что-то «доказывать» — задача неблагодарная. Сам Иванов, заранее как бы не доверяя будущим «исследователям», оставляет собственный «автопортрет»:

Почти не видно человека среди сиянья и шелков —
Галантнейший художник века, галантнейшего из веков.

Гармония? Очарованье? Разуверенье? Все не то.
Никто не подыскал названья прозрачной прелести Ватто.

Как роза вянущая в вазе (зачем Господь ее сорвал?),
Как русский Демон на Кавказе, он в Валансьене тосковал...

(«Почти не видно человека...», 1950)

И еще («вспомнив молодость» и решив «побаловаться» с рифмой, словно в очередной раз напоминая — не от чего не отрекаюсь):

Звезды меркли в бледнеющем небе,
Все слабей отражаясь в воде.
Облака проплывали, как лебеди,
С розовеющей далью редея...

Лебедями проплыли сомнения,
И тревога в сияньи померкла,
Без следа растворившись в душе,
И глядела душа, хорошея,
Как влюбленная женщина в зеркало,
В торжество, неизвестное мне.

(«Звезды меркли в бледнеющем небе...», 1953)

* * *

Георгий Иванов всегда был статичным поэтом. В ранних стихах эта статичность была картинной, как в «Охотнике...» В «Закроешь глаза на мгновенье...», безусловно, по сравнению с «Охотником», появляется динамизм, но и этот динамизм статический, без устремления вперед, поскольку никакого «переда» нет: кризис культуры, стенка и пропасть. Но если «Охотник...» — это просто неподвижная гладь пруда, то «Закроешь...» — это гладь пруда (не река!), возмущенная стоячими волнами от «среды, эпохи, ветра». Однако на уровне лексико-синтаксическом и грамматическом все еще вполне благополучно — концы сходятся с концами, все вполне связно. В «Розах» (скажем в стихотворении «Как в Грецию Байрон...») предпринимается попытка «динамизировать» синтаксис и грамматику. Волны «среды, эпохи, ветра» достигают и грамматического уровня. Но это опять же пруд, а не река. Предложения принципиально назывные. Во всех трех стихотворениях действие (даже и динамичное) происходит все-таки в пруду вечности, а не в «реке времен». Статичность Георгия Иванова свидетельствует прежде всего о его принципиальной вневременности, ангеличности, элементальности[110], невовлеченности в посюсторонние стихии *быта*. И то, что статичность в эпоху тотального кризиса культуры (перед стенкой, перед пропастью) является одним из аспектов появления этого кризиса, это просто совпадение. Именно поэтому Георгий Иванов и стал современным (так «Розы» пришлись ко двору), что его предрасположенности наложились на потребности эпохи, он просто вовремя родился, двадцатый век (вторая половина) — его время.

То, что в «Садах» (1921 и 1923 гг.) Иванов так не современен, — вполне естественно. В это время современна (созвучна времени, соприродна духу времени) революционность, т. е. принципиальная устремленность вперед, по реке времени. Потому и современна *революционная* поэма «Двенадцать» Александра Блока — произведение со своей стремительностью, со своим движением вперед, *в даль*. А Георгий Иванов, человек, пребывающий в *вечности*, человек принципиально не «речной», но «озерный», абсолютно в это время не ко двору. «Сады», безусловно, полемичны — в том смысле, что они не принимают современность. Они принципиально антиреволюционны и потому — не современны. Читатель (некий обобщенно-идеальный читатель, который, будем считать, всегда погружен в настоящее, пропитан духом времени и только этим духом, и потому живо откликается только на те сочинения, в которых этот дух времени наиболее ярко выражен), их не чувствует «нутром».

Революцию Георгий Иванов не принимает не из идеологических соображений. Перефразируя Гумилева («Он не мыслит образами, я очень боюсь, что он вообще никак не мыслит»[111]), можно сказать, что в это время у Георгия Иванова нет идеологических расхождений с большевиками, поскольку у него в это время вообще нет никаких идеологических (политических) убеждений. Но зато у него есть отчетливые убеждения эстетические, у него есть ощущение природы собственного дара, и именно это ощущение делает его отделенным от современности. Это эпоха взгляда со стороны, «холодной певучести». Эпоха «Садов» и «Вереска».

Эмиграция стала для Георгия Иванова «метафизической удачей» (Адамович). Во-первых, эмигранты, оторванные от Родины, остаются один на один с мирозданием и острее (и скорее) других чувствуют глобальный кризис культуры, который сродни новому ледниковому периоду. Во-вторых, эмигрантский читатель скорее другого способен откликнуться на статичность, говорящую о мировом кризисе. В-третьих, Георгий Иванов становится созвучным общеевропейскому кризису и потому, встроенный в этот кризис, навсегда забронировал себе место в литературе, оказавшись созвучным явлению воистину европейского (а может, и мирового) масштаба. Когда «река времен» на своем стремительном пути вдруг уперлась в метафизическую плотину и постепенно из стремительного потока стала превращаться в водохранилище с круговоротами и рябью (но без устремленности вперед!), вот тогда-то и пригодился статичный орфизм Георгия Иванова, вот тогда-то он и пришелся ко двору.

Рябь и водовороты — движение (пусть и бурное, но на месте), смешение противоположностей, взаимопроникновение противоположностей — до неразличимости — вот отличительная черта европейской культуры эпохи «восстания масс», «невозможности поэзии», «конца истории».

Она прекрасна эта мгла.
Она похожа на сиянье
Добра и зла, добра и зла
В ней неразрывное слиянье.
(«Ни светлым именем богов...», 1931)

Дым тянется... След остается...
И полною грудью поется,
Когда уже не о чем петь.
(«Душа человека...», 1933)

Оставшиеся в России пока жили в реке времен, они были устремлены в будущее. Только в семидесятые — восьмидесятые годы XX века Иванов становится актуальным и у себя на родине, поскольку европейский кризис докатывает и до нас. Силы на исходе, мы словно предчувствуем, что скоро нам придется свернуть с нашей (по-видимому, все-таки верной, но такой нечеловечески трудной) дороги. Слово «застой» возникает не случайно. И русская протока «реки времен» упирается в метафизическую плотину европейского кризиса. И, думается, чем больше мы будем осознавать глубину кризиса, тем понятнее и актуальнее для нас будет лирика Георгия Иванова. Человека, который умудрился и отчаянию придать гармонический, русский характер:

За столько лет такого маянья
По городам чужой земли
Есть от чего прийти в отчаянье,
И мы в отчаянье пришли.

— В отчаянье, в приют последний,
Как будто мы пришли зимой
С вечерни в церковке соседней,
По снегу русскому, домой.
(«За столько лет такого маянья...», 1958)

Примечания

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 6. С. 335–336.

[2] *Мочульский К.* «Розы». Стихи Георгия Иванова // Современные записки. 1931. № 46. С. 502.

[3] *Гусман Б.* Сто поэтов: Литературные портреты. Тверь, 1923. С. 98–101.

[4] *Парнок С.* <Рец.> // Шиповник. М., 1922. № 1. С. 173; псевд.: А. Полянин.

[5] *Радлова А.* Сады Георгия Иванова // Жизнь искусства (Пг.). 1921. № 815. 1 ноября. С. 4.

[6] Борис Гусман. Сто поэтов: Литературные портреты. Тверь, 1923. С. 98–101.

[7] *Парнок С.* <Рец.> // Шиповник. М., 1922. № 1. С. 173; псевд.: А. Полянин.

[8] *Потемкин П.* Новости литературы. Берлин, 1922. № 1. С. 55.

[9] *Лунц Л.* Книжный угол. Пг., 1922. № 8. С. 49.

[10] Цит. по: *Иванов Г.* Стихотворения. СПб., 2005. С. 543. А.Ю. Арьев предполагает, что это П. Комаров из Новониколаевска: Сибирские огни. 1922. № 4.

[11] С. Бобров под псевдонимом Э.П. Бик. См.: Красная новь. 1922. Кн. 2. Март—апрель. С. 351.

[12] Аноним // Дни. Берлин. 1923. № 93. 18 февраля. С. 12.

[13] *Кондратьев А.А.* (под псевд.) // Волынское слово. Ровно. 1923. № 491. 23 марта. С. 3. Цит. по: *Иванов Г.* Стихотворения. С. 560.

[14] *Кузмин М.* Парнасские заросли // Завтра: Сб. Берлин, 1923. Цит. по: *Иванов Г.* Стихотворения. С. 559.

[15] *Северянин И.* Успехи Жоржа // За свободу. Варшава. 1925. № 285. 8 ноября. Лит. приложение.

[16] *Адамович Г.* Цех поэтов. Книга третья. Пг., 1922. С. 56.

[17] Отметим также, что это вообще свойственно для Иванова: лучшие и наиболее проницательные критики, начиная говорить о его стихах, неизменно делали важные обобщения об эпохе. Чего стоит замечание Бицилли в рецензии на «Отплытие на остров Цитеру» 1937 г. о новой эпохе, в которую вступает нынешний мир, эпохе крушения прежнего, идущего от христианства и лучших заветов античности, понимания человека.

[18] *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. С. 335–336.

[19] Там же.

[20] Там же.

[21] Удивительное утверждение. Мимоходом определена формула идеального поэта: $^9/_{10}$ принадлежит «среде, эпохе, ветру» и $^1/_{10}$ «все-таки от личности». Вот уж, действительно, каждый судит по себе. Это же «пропорции» Блока. Пропорции не просто поэта, но большого поэта.

[22] *Белинский В.Г.* Стихотворения М. Лермонтова // *Белинский В.Г.* М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л., 1941. С. 149.

[23] *Антон Крайний* [Гиппиус З.Н.] О розах и о другом // Числа. 1931. № 4. С. 150. Если снова вспомнить Белинского: «поэзия есть жизнь по преимуществу, есть сущность, так сказать, тончайший эфир, трипль-экстракт, квинтэссенция жизни» (*Белинский В.Г.* Стихотворения М. Лермонтова // *Белинский В.Г.* М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. С. 148), то кем же тогда окажется Иванов, стихи которого «квинтэссенция поэзии»?

[24] *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. С. 336.

[25] Там же.

[26] «Уж рыбаки вернулись с ловли...» (1915), «Мы скучали зимой, влюблялись весною...» (1915), «Горлица пела, а я не слушал...» (1914).

[27] У стихотворения Г. Иванова «Облако свернулось клубком...» уникальный ритм. Его можно описывать либо как хориямб: комбинация трехстопного хорея с женскими окончаниями и одной ямбической стопой после цезуры (Облако свернулось клубком (- _ -_ -_ / _ -) с трехстопным же хореем, но с мужскими окончаниями и цезурой посреди последней хореической стопы (И за голубым голубком (- _ -_ -/_ _ -). Либо: дольник на основе хорея. Вот его метрическая схема: - _ -_ -_ (-) _ - . То есть перед нами знаменитый пятистопный хорей («Предо мной кремнистый (путь) блестит...») с пропуском одного ударного(!) слога в четвертой стопе.

[28] *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. С. 336.

[29] *Ходасевич В.* О новых стихах // Утро России. 1916. № 127. 7 мая. С. 5.

[30] В первоначальном варианте, опубликованном в «Звене» 16 марта 1925 г., вместо «смутную» было «сложную».

[31] *Крейд В.* Георгий Иванов в двадцатые годы // Новый журнал. 2005. № 238.

[32] При всем желании нельзя согласиться с А.Ю. Арьевым, который считает, что следует читать «прицелиЛся» (*Иванов Г.* Стихотворения. С. 692–693). Такую агармоничную неточную рифму Георгий Иванов никогда себе не позволял.

[33] Жизнь искусства. [Пг.] 1922. № 1. 3 января. С. 11.

[34] Явление, кстати, довольно распространенное в поэзии. Возникает оно тогда, когда поэт умом понимает, что он хочет сказать, что должно быть на этом месте в стихотворении, но в силу разных причин (как правило, в силу недостатка голосовых данных) он просто не в состоянии исполнить то, что нужно. И тогда выступает как тенор, который прямо на сцене, вместо того чтобы исполнить свою партию, начинает более или менее квалифицированно и с искусствоведческой точки зрения абсолютно правильно объяснять публике, как эта ария должна бы звучать. Самый яркий пример — великое стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» По своему мелодическому сценарию требующее постоянного увеличения высоты тона, оно сразу начинается на такой высоте, что к моменту окончания третьей строфы даже гениальные голосовые данные Лермонтова оказываются исчерпанными, и после «забыться и заснуть» он переходит к общеромантическому пересказу. Думается, это лермонтовское стихотворение вообще не в состоянии дописать ни один человек. Тут уже были бы нужны звуки и способности ангельские.

[35] Эпопея. Берлин. 1923. № 4, июнь. С. 22.

[36] Из стихотворения «Петергоф» («Опять заря...»), 1920. Сб. «Сады» (1921).

[37] «...Только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданы* в вечности...» («Nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt») // *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки» // Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Рипол Классик, 1997. С. 75.

[38] Может быть, Адамович и прав, что гармония эта отчасти «женственно-неверная» (Последние новости. 1937. № 5906. 27 мая).

[39] Название так и не обнаруженной статьи Игоря Чиннова о Георгии Иванове и немецком лирике Готфриде Бенне (1886–1956): «Aus Nihilismus und Musik», о которой Чиннов говорил в одном из своих предсмертных интервью.

В связи с Готфридом Бенном и Георгием Ивановым, хотелось бы высказать одну гипотезу. Наблюдая лирические шедевры разных стран, можно придти к выводу, что, выражаясь метафорически, они написаны на некоем *едином поэтическом языке.* Если принять «платоновскую» схему поэзии, а именно: настоящее стихотворение существует еще *до* его написания, а поэт только слышит (видит, чувствует) этот небесный оригинал и перелагает его на родном языке, то тогда в этой гипотезе не будет ничего парадоксального. Поскольку разные поэты могут вполне списывать с одного и того же оригинала. Кстати говоря, согласно этой гипотезе возможен практически точный (т. е. точный в главном) поэтический перевод: переводчик через иноязычное стихотворение должен разглядеть *небесный оригинал* и переписать его на родном языке. Объясняет эта гипотеза и вообще понятность иноязычной поэзии для иностранцев.

Из этой гипотезы, в частности, следует, что не всякий рифмованный (или нерифмованный) набор стихотворных строк является стихотворением. Настоящим стихотворением является только такое, которое имеет небесный оригинал, «все прочее — литература». Собственно, то, что мы называем поэтическим даром, талантом и т. п., есть не что иное как *слух*, умение слышать эти самые небесные оригиналы.

В качестве не столько доказательства, сколько иллюстрации можно привести два стихотворения, написанных, кстати, приблизительно в одно время — 1950-е годы двадцатого века. Вот стихотворение Георгия Иванова:

Что ж, поэтом долго ли родиться...
Вот сумей поэтом умереть!
Собственным позором насладиться,
В собственной бессмыслице сгореть!

Разрушая, снова начиная,
Все автоматически губя,
В доказательство, что жизнь иная
Так же безнадежна, как земная,
Так же недоступна для тебя.
(«Что ж, поэтом долго ли родиться...», 1950)

А вот первая строфа стихотворения Готфрида Бена «Wirklichkeit» («Действительность») (1952):

Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten.
Ja, es gibt sie gar nicht, wenn ein Mann
Aus der Urmotiv der Flair und Flöten
Seine Existenz beweisen kann...

Мы привели начало стихотворения по-немецки, чтобы продемонстрировать, как оно звучит в оригинале. Вот перевод автора статьи:

Что действительность — пустая штука.
Нет ее и не было ее.
В прамелодии чутья и звука
Человеческое бытие.

Не Олимпию, не куст сирени —
Выводила на холсте рука
То, что из глубин вселенской тени
Выносила музыки река.

В тесном трюме, на скамье галеры —
Где ни звезд, ни птиц, ни волн, ни скал —
Из свинцовой тяжести и веры
Человек свой облик отливал.

Страх и трепет — воплощались в фетиш.
Скорбное молчанье — в Пиета.
Чашку чаю — в шутку — тоже встретишь,
Только в чашке этой — пустота.

На наш взгляд, это одно и то же стихотворение, написанное разными поэтами, на разных языках. О единстве «оригинала» говорит прежде всего один и тот же Звук, одна и та же главная стиховая мелодия. Есть сходство и на уровне содержания: тема (место поэзии (искусства) в мире, что такое поэзия) решена одинакова. А что слова и нюансировки темы разные — так ведь не один и тот же человек писал.

Вот еще два стихотворения, написанные разными поэтами на разных языках.

Стихотворение Иванова:

История. Время. Пространство.
Людские слова и дела.

Полвека войны. Христианства
Двухтысячелетняя мгла.

Пора бы и угомониться...
Но думает каждый: постой,
А, может быть, мне и приснится
Бессмертия сон золотой!
(«История. Время. Пространство...», 1954)

И последнее четверостишие стихотворения Бенна 1953 г. «Zwei Dinge» («Две вещи, две сущности»):

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
Was alles vergehen, verblich...
Es gibt nur zwei Dinge: die Leere
Und das gezeichnete Ich.

(Подстрочный перевод: И розы, и снега, и моря, / Все, что проходит, отцветая (буквально — выцветая)... / Есть только две вещи: пустота / И обретенно-обреченное Я.)

Помимо ритмического совпадения в первых строках прямо-таки вопиющего, обратим внимание и на «розы», «снега», «моря». Бенн употребляет слова приблизительно так же, как Иванов, — в «расплавленном» значении. Немцы, комментаторская школа которых не знает себе равных, даже в серьезных изданиях Бенна ограничиваются только текстологическим комментарием. По-видимому, комментировать реалии и понятия нет смысла, поскольку в стихах Бенна они играют несколько другую роль.

Ну и, конечно, общее у них то, что стихи их сотканы из «нигилизма и музыки».

[40] Выводы диссертации А.А. Хадынской «Экфразис как способ выражения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова» во многом приложимы ко всему творчеству поэта. «Экфразис как способ выражения» вообще, а не одной только «пасторальности», характерен для творчества Иванова. По крайней мере, раннего.

[41] *Гиппиус З.Н.* Литературные размышления: О розах и о другом // Числа. Париж, 1931. Кн. 4. С. 150–154; псевд.: Антон Крайний.

[42] Сравниваются стихотворения «Никакого мне не нужно рая...» (1915) из «Вереска» и «В глубине, на самом дне сознанья...» (1929) из «Роз».

[43] *Мочульский К.* «Розы». Стихи Георгия Иванова // Современные записки. 1931. № 46. С. 502.

[44] *Поплавский Б.* Ответ на анкету «Самое значительное произведение русской литературы последнего пятилетия» // Новая газета. Париж. 1931. № 3, апрель. С. 1.

[45] *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 122.

[46] *Струве Г.* Георгий Иванов. «Розы» // Россия и славянство. Париж, 1931. № 151. 17 октября. С. 3.

[47] *Мандельштам Ю.* Заметки о стихах: Георгий Иванов // Журнал Содружества. Выборг, 1937. № 8/9. С. 31.

[48] *Мочульский К.* «Розы». Стихи Георгия Иванова // Современные записки. 1931. № 46. С. 501.

[49] Там же. С. 501.

[50] Там же. С. 502.

[51] Там же.

[52] Там же.

[53] Там же. С. 503.

[54] За исключением Поплавского, «формистов» и т. п.

[55] *Адамович Г.* Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 74.

[56] Справедливости ради следует отметить, что одновременно с русскими эмигрантами сходные эстетические и философские воззрения развивал один из крупнейших европейских поэтов XX века Готфрид Бенн (вряд ли известный Георгию Иванову). Но и Бенн, что любопытно, оказался в сходной ситуации: не эмигрировав в тридцатые годы из фашистской Германии, он тоже очутился в полном одиночестве — сначала ему «запретило писать стихи» (!) геббельсовское Министерство культуры за то, что он «культур-большевик», а после войны ему запрещали печататься уже оккупационные американские власти — за «сотрудничество с фашизмом».

[57] Думается, отрицательные отзывы в адрес Адамовича во многом объясняются «поэтической глухотой» его критиков.

[58] *Адамович Г.* Комментарии. С. 76.

[59] *Бенн Г.* Двойная жизнь // Иностранная литература. 2000. № 2. С. 92.

[60] *Адамович Г.* Комментарии. С. 87.

[61] Там же. С. 104–105.

[62] *Иванов Г.В.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 174.

[63] Вышедшее в 1927 г. «Собрание стихов» Владислава Ходасевича тоже состояло из трех частей, которые были расположены в хронологическом порядке: избранное из «Путем зерна», «Тяжелой лиры» и в третьей части — новые стихи с подзаголовком «Европейская ночь».

[64] Первая книга — «Отплытье на о. Цитеру» (1912).

[65] Отметим, что «увертюрные» стихотворения «Роз» и «Отплытия» не принадлежат к числу несомненных лирических достижений поэта. Возможно, они специально и писались как увертюры к книгам. Начиная с «Портрета без сходства», Георгий Иванов откажется от таких все-таки несколько надуманных построений.

[66] Справедливости ради, надо отметить, что и этот полет души «в счастье» сильно напоминает «последний путь». И все же...

[67] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1937. № 5906. 27 мая.

[68] *Бицилли П.* Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру // Современные записки. 1937. № 64. С. 458.

[69] Там же.

[70] О причинах такой ситуации существует гипотеза Ольги Татариновой, высказанная в частной беседе. До сих пор поэзия выражала *чувства* и *мысли*, т. е. психические явления. Георгий Иванов выражает само «существо существования», саму «экзистенцию» души. Или сущность боли («психическая жизнь — это специфическая боль»), по Кьеркегору. «Что такое поэт? Несчастный, переживающий тяжкие душевные муки, вопли и стоны которого превращаются в его устах в дивную музыку» (*Кьеркегор С.* Или — Или // *Кьеркегор С.* Афоризмы. Эстетика. М., 1993. С. 134).

[71] *Бицилли П.* Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру // Современные записки. 1937. № 64. С. 458.

[72] Там же. С. 459.

[73] Там же.

[74] У Пушкина — вещество (дерево, металл, земля...), у Иванова — плазма (огонь).

[75] *Мандельштам Ю.* Заметки о стихах: Георгий Иванов // Журнал содружества. Выборг, 1937. № 8/9, август—сентябрь. С. 31, 32.

[76] *Адамович Г.* Новый поэт // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1952. 20 марта (Статья о стихах Игоря Чиннова).

[77] *Святополк-Мирский Д.С.* «Современные Записки» (I–XXVI. Париж. 1920–1926 гг.). «Воля России» (1922, 1925, 1926 гг. № I–II. Прага) // Версты. Париж, 1926. № I. С. 208.

[78] *Ходасевич В.* <Рецензия на «Отплытие на остров Цитеру»> // Возрождение. 1937. 28 мая.

[79] *Адамович Г.* Новый поэт // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1952. 20 марта

[80] *Н. Р<езникова>* // Рубеж. Харбин. 1937. № 24. 12 июня. С. 34. Цит. по: *Иванов Г.* Стихотворения. С. 651.

[81] *Оцуп Н.* Вправе ли писатель повторяться // Звено. 1926. № 161. 28 февраля. С. 4; подпись: О.

[82] В оригинале это звучало так: «Образец тавтологии: Бедные люди» (Числа. 1930. Кн. 2/3. С. 201). Цит. по: *Иванов Г.* Стихотворения. С. 651.

[83] *Иванов Г.В.* Собр. соч. Т. 2. С. 14.

[84] *Роман Гуль.* Георгий Иванов // Одвуконь. Советская и эмигрантская литература. Нью-Йорк, 1973. С. 74 (Впервые: Новый Журнал. 1955. № 42. С. 110–126).

[85] Там же. С. 64.

[86] *Марков В.* О Поэзии Георгия Иванова // Опыты. Нью-Йорк, 1957. Кн. 8. С. 84.

[87] Там же. С. 85.

[88] Речь идет о стихотворении «Еще я нахожу очарованье...» (1951):

Еще я нахожу очарованье
В случайных мелочах и пустяках —
В романе без конца и без названья,
Вот в этой розе, вянущей в руках.

Мне нравится, что на ее муаре
Колышется дождинок серебро,
Что я нашел ее на тротуаре
И выброшу в помойное ведро.

[89] *Марков В.* О Поэзии Георгия Иванова // Опыты. Кн. 8. С. 92.

[90] Там же. С. 90–91.

[91] *Адамович Г.* Наши поэты. Георгий Иванов // Новый журнал. Нью-Йорк, 1958. № 52. С. 62.

[92] Об этом хорошо сказано у К. Померанцева:

«Я хотел бы улыбнуться,
Отдохнуть, домой вернуться...
Я хотел бы так немного,
То, что есть почти у всех,
Но о чем просить у Бога
Мне бессмыслица и грех.

Казалось бы — что здесь особенного? Простое, маленькое стихотворение. Маленькое — да. Но уж такое ли простое? Эмигранту молиться о возвращении "домой" и бессмысленно и глупо. Но для Георгия Иванова это было бы и *грехом*. Тем самым вопрос переносится в область амартологии (науке о грехе). Молиться о возвращении

в Россию поэту, ставшему, пользуясь формулой Анны Ахматовой, "трагическим тенором изгнанья", полностью раскрывшему свой талант как раз из-за лишений и трудностей эмигрантской жизни, — не посягательство ли это (здесь припомним Бердяева) на замысел Божий о Георгии Иванове, единственном поэте, сумевшем в своей поэзии действительно гениально, не нажимая "на педали", передать всю трагедию людей, лишенных родины. И не только русских» (*Померанцев К.* Философия в поэзии Георгия Иванова // Новый журнал. 1985. № 158. С. 125).

[93] За которое ругает Адамовича — см.: *Иванов Г.* Конец Адамовича // Возрождение. 1950. № 11 (Цит. по: *Иванов Г.В.* Собр. соч. Т. 3. С. 599–610).

[94] Дневник тоже начинается стихотворением «о России», «Торжественно кончается весна...» (1952), которое кончается так:

...Узнает ли когда-нибудь она,
Моя невероятная страна,
Что было солью каторжной земли?

А впрочем, соли всюду грош цена,
Просыпали — метелкой подмели.

[95] Из стихотворения «Свободен путь под Фермопилами...» (1957).

[96] Конечно, это во многом иронически-саркастически, но за иронией и сарказмом, как всегда у позднего Иванова, есть какой-то процент и прямого высказывания.

[97] Г. Бенн в своей статье «Проблемы лирики» называл подобный наивный параллелизм одним из признаков устаревшей поэтики, которому нет места в «новой поэзии».

[98] Некоторые исследователи справедливо отмечали наличие в этих стихах аллюзий на «Травка зеленеет...» и «Горные вершины...».

[99] И конечно — мертва и невозвратима та петербургская Россия, которую он так любил.

[100] По мнению Иванова и его старших «товарищей и соратников» Анненского, Блока и Гумилева.

[101] Перифраз цитаты из статьи Георгия Иванова о Борисе Поплавском: «...стихи Поплавского есть проявление именно того, что единственно достойно называться поэзией, в неунизительном для человека смысле» (*Иванов Г.* Борис Поплавский. «Флаги» // Числа. № 2. 1930 (Цит. по: *Иванов Г.В.* Собр. соч. Т. 3. С. 533).

[102] Из стихотворения «В тишине вздохнула жаба...» (1951).

[103] Из стихотворения «То, о чем искусство лжет...» (1950).

[104] В стихотворении «Иду — и думаю о разном...» (1957) «описан» этот сложный процесс своеобразной солидарности с «простым человеком». Конечно, Иванов всегда оставался «в этом мире безобразном / Благообразно одинок», но время от времени ему приходилось и «вспоминать холодея», что он все-таки «человек XX века», точнее, «уже не человек, / А судорога идиота, / Природой созданная зря...» Хотелось бы отметить в этом стихотворении начало: «ИДУ — И ДУмаю о разном...», это иронически абсурдное «то ли иду-иду, то ли иду — и думаю» как нельзя на месте при описании «судорог идиотов» XX века.

[105] В «Портрете без сходства» Георгий Иванов отказывается от одного, как это было прежде, увертюрного стихотворения, роль увертюры выполняют у него первые четыре стихотворения: «Что-то сбудется...», «Все неизменно...», «Друг друга отражают зеркала...», «Маятника мерное качанье...». Вот эти главные темы: судьба России, судьба

поэта, смерть и воскресение, свобода, надежда (в которой отказано) и сожаление: «кабы не цветы да не морозы».

[106] Можно подумать, что это еще один алогизм, а на самом деле это точное описание современности. Алогизмы Иванова, алогизмы нашей жизни говорят «всего лишь» о том, что основная гипотеза рационализма оказалась неверной: жизнь не укладывается в логические построения. Но это не означает, что она «абсурдна, беззаконна и непостигаема». Она и законна, и постигаема, и логична, только логика должна быть другой. И вот этой-то новой логики человечество пока не освоило. Один из самых распространенных сегодня соблазнов — под предлогом несостоятельности старой логики отвергнуть вообще размышления о жизни, попытки ее осмыслить. Абсурдистское и постмодернистское сознание — это попытка вогнать мироздание в прокрустово ложе аристотелевой логики, а когда это не удалось, с помощью той же самой аристотелевой логики сделать вывод, что мир непознаваем и абсурден, а значит и не надо его познавать. То есть не надо заниматься своим человеческим предназначением, то есть не надо быть человеком. В этом — античеловечность новейшего искусства. На самом деле, очередное неверное решение вечных вопросов — не свидетельство их неразрешимости, но лишь констатация факта: это решение неверно, значит надо искать другое решение, а не отказываться от поисков. Иванов показывает, как эти вопросы решаются нежностью и состраданием. Его логичные «нигилистические рассуждения», дополненные нежностью, состраданием и красотой, растворенными в звуке, если и не дают, то намечают ответы на проклятые вопросы.

[107] Тем более, что граница между ними весьма условна. Если еще «камбала», «кенгуру» и «Кикапу» могут составить какую-то сюрреалистическую семью, то нахождение в цикле «Rayon de Rayonne» стихотворений «В пышном доме графа Зубова...» или «Как вы когда-то разборчивы были...» представляется не очень понятным.

[108] В основном в «Новом журнале», но также в «Опытах», «Гранях», «Возрождении» и пр. Впервые «Посмертный дневник» полностью напечатан в книге: *Иванов Г.* Собрание стихотворений (Под ред. *Вс. Сечкарева* и *М. Далтон*). Würzburg: Jal-Verlag, 1975.

[109] Например, «Теперь тебя не уничтожат...», «Если бы жить...», «У входа в бойни...» и «То, о чем искусство лжет...» и т. д. Кстати, последние два представляются неким диптихом: и после конца первого «Как будто все обещанное мне / Сейчас, немедленно осуществится» вполне логично продолжение: «То, о чем искусство лжет, / Ничего не открывая, / То, что сердце бережет — / Вечный свет, вода живая...»

[110] От слова «элемент», стихия (вода, земля, воздух, огонь) и «пятый» элемент — лиризм, музыка.

[111] *Гумилев Н.С.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1991. С. 142.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1894, 29 октября (10 ноября) — В Ковенской губернии в имении Студенки (по другим сведениям — в имении Пуки (Пуке) Сядской волости Тельшевского уезда) родился Георгий Владимирович Иванов. Отец — полковник артиллерии в отставке; мать — баронесса Вера Бир-Брау-Браурер ван Бренштейн. Когда Георгию Иванову было около десяти лет, его отец, запутавшись в неумелых финансовых операциях, покончил с собой. Мать отдала сына во 2-й Петербургский кадетский корпус.

1909, осень — Знакомство с Георгием Чулковым, который становится «литературным опекуном» Иванова, знакомит его с Блоком.

1910 — Первые стихотворные публикации в изданиях: «Кадет-михайловец» (№ 7), «Ученик» (№ 9, 11), «Все новости литературы, искусства, театра, техники и промышленности» (№ 1). Знакомство с художником Н. Кульбиным, близким к поэтам-футуристам.

1911 — Публикация в журнале «Gaudeamus» (1911. № 6–9, 11), которую Иванов считал началом своей литературной деятельности, а также в других изданиях. Знакомство с Блоком. Сближение с участниками нарождающегося эгофутуристического движения — О.С. Грааль-Арельским, И. Северяниным.

1911, 25 октября — Дважды остававшийся на второй год ученик пятого класса Г. Иванов из 2-го кадетского корпуса «уволен на попечение родителей».

1911, декабрь — Выпустил первый стихотворный сборник «Отплытье на о. Цитеру» (на титульном листе значится 1912 год), на который, среди прочих критиков, откликнулись В.Я. Брюсов и Н.С. Гумилев.

1911, 31 декабря — Открывается литературное кабаре «Бродячая собака» (просуществовало до 3 марта 1915 г.), где Иванов будет завсегдатаем.

1912, январь — Гумилев пригласил Иванова в «Цех поэтов».

1912, весна — Г. Иванов принят в «Цех поэтов». Бросает кадетский корпус. Начало дружбы с Осипом Мандельштамом.

В качестве вольнослушателя посещает Петербургский университет, романо-германское отделение которого было, по словам Г. Адамовича, «чем-то вроде штаб-квартиры молодого, нарождавшегося акмеизма».

1912, ноябрь — В журнале «Гиперборей» напечатано письмо Г. Иванова и Грааль Арельского, заявивших о разрыве с эго-футуризмом.

1913, 13 октября — На лекции К. Чуковского о футуризме знакомится с Г. Адамовичем, на долгие годы — одним из лучших своих друзей.

1914 — Выходит сборник стихов «Горница». С августа, после отъезда Гумилева на фронт, становится вместо него обозревателем поэзии в журнале «Аполлон».

1915 — В Петербурге выходит сборник патриотических стихов «Памятник славы».

1916 — В издательстве «Альциона» выходит сборник «Вереск». Вместе с Г.В. Адамовичем, пытается организовать 2-й «Цех поэтов» (заседания 1-го «Цеха» не возобновлялись с лета 1914 г., после отъезда Гумилева).

1918 — Начинает сотрудничать (по 1922 г.) в качестве переводчика в издательстве «Всемирная литература». Деятельный член 3-го «Цеха поэтов».

1920–1921 — Секретарь Союза поэтов.

1921 — В Петрограде выпускает сборник «Сады».

1922 — В Петрограде в издательстве «Мысль» выходят сборник стихов Иванова «Лампада», а также составленная Г. Ивановым книга Н. Гумилева «Стихотворения. Посмертный сборник» (2-е издание выйдет в том же издательстве в 1923 г.).

1922, август — Поездка в Москву «по делу выезда за границу», последняя встреча с Мандельштамом.

1922, сентябрь или начало октября — Вслед за женой, Ириной Одоевцевой, выезжает за границу в командировку «для составления репертуара государственных театров». Поселяется в Берлине.

1923 — Вместе с И. Одоевцевой перебирается в Париж, где живет постоянно, часто вместе с женой наезжает в Ригу, к отцу Одоевцевой. В Берлине выходит второе издание сборников «Сады» и «Вереск». В издательстве «Мысль» выходит подготовленная Г. Ивановым еще до выезда из России книга критики Н. Гумилева «Письма о русской поэзии».

1924 — В Петрограде выходит перевод «орлеанской девственницы» Вольтера, над переводом которой работали Гумилев и Г. Иванов (первые строки — перевод Пушкина). Начинает публиковать в эмигрантской периодике циклы беллетризованных мемуаров «Петербургские зимы» и «Китайские тени», которые впоследствии вызовут резкую критику И. Северянина, А. Ахматовой, М. Цветаевой.

1927 — С открытием по инициативе Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус общества «Зеленая лампа» становится бессменным его председателем.

1928 — В Париже отдельным изданием выходят «Петербургские зимы».

1929 — В «Современных записках» начинают печататься фрагменты романа «Третий Рим» (будет писаться по 1931 г.), который останется незавершенным. Вместе с Г. Адамовичем, Н. Оцупом, Н. Рейзини и З. Гиппиус создает «журнал молодых» «Числа». Участвует в литературных вечерах «Чисел».

1929, 30 октября — В газете «Руль» опубликована рецензия В. Сирина (Набокова) на роман Ирины Одоевцевой, с которой началась многолетняя вражда между Георгием Ивановым и Набоковым.

1930 — Выходит первый номер журнала «Числа» (до его закрытия в 1934 — выйдут 10 номеров). В нем опубликована оскорбительная рецензия Иванова на романы В. Сирина (Владимира Набокова), сделавшая двух писателей литературными врагами.

1931 — В Париже выходит сборник «Розы», перевернувший представление о поэзии Г. Иванова.

1933 — В рижской газете «Сегодня» в виде серии очерков публикуется «Книга о последнем царствовании».

1933, ноябрь — В газете «Последние новости» начинает печататься цикл очерков «По Европе на автомобиле» (закончится в марте 1934 г.).

1937 — В Берлине выходит сборник стихов «Отплытие на остров Цитеру: Избранные стихи 1916—1936».

1938 — В Париже выходит книга «Распад атома» (названная Ходасевичем «поэмой в прозе»), которая вызвала, с одной стороны, обвинения в порнографии и аморализме, с другой — очень высокую оценку таких критиков, как З. Гиппиус и Д. Мережковский.

1943—1946 — Вместе с Одоевцевой живут в Биаррице. Во время войны небольшой дом, принадлежащий Г. Иванову и И. Одоевцевой, был разрушен при налете английской авиации. Начинаются годы крайней бедности.

1950 — В Париже выходит сборник стихов «Портрет без сходства».

1950—1951 — Сотрудничает с парижским журналом «Возрождение». В № 11 журнала за 1950 г. публикует статью «Конец Адамовича» (своеобразный отклик на «покраснение» давнего товарища), знаменовавшую пик расхождения между прежними друзьями.

1952 — В Нью-Йорке, с изменениями и дополнениями, переиздана книга воспоминаний «Петербургские зимы».

1955 — Вместе с И. Одоевцевой поселяется в доме для престарелых в Йере-ле-Пальмье, городке на юге Франции неподалеку от Ниццы. В «Новом журнале начинает печататься стихотворный цикл «Дневник», вошедший позже в последний, подготовленный Ивановым при жизни, сборник стихотворений, там же печатается рецензия на сборник критических статей Г. Адамовича «Одиночество и свобода» — двусмысленный знак нового сближения давних приятелей.

1958 — В «Новом журнале» появляется первая статья Г. Адамовича, посвященная творчеству Г. Иванова. Создает стихотворный цикл «Посмертный дневник».

1958, 26 августа — После предсмертных мучительных месяцев ушел из жизни, похоронен на кладбище в Йере.

1958 — В Нью-Йорке выходит последний, подготовленный при жизни поэта сборник «1943—1958. Стихи».

1958—1961 — В «Новом журнале» печатается «Посмертный дневник».

1963, 23 ноября — Прах поэта перезахоронен на кладбище Сен Женевьев де Буа под Парижем.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения Г. Иванова

Отплытье на о. Цитеру: Поэзы. Книга первая. Спб.: Ego, 1912.
Горница: Книга стихов. СПб.: Гиперборей, 1914.
Памятник славы: Стихотворения. Пг.: Лукоморье, 1915.
Вереск. Вторая книга стихов. М.; Пг.: Альциона, 1916.
Вереск. Вторая книга стихов. Изд. 2-е. Берлин; Пб.: Изд-во З.И. Гржебина, 1923.
Сады: Третья книга стихов. Пб.: Петрополис, 1921.
Сады: Третья книга стихов. Берлин: Изд-во С. Ефрон, <1923>, б.г.
Лампада: Собрание стихотворений. Книга первая. Пг.: Мысль, 1922.
Розы. Париж: Родник, 1931.
Отплытие на остров Цитеру: Избранные стихи 1916—1936. Берлин: Петрополис, 1937.
Распад атома. Париж: Изд. автора, 1938.
Портрет без сходства: Стихи. Париж: Рифма, 1950.
1943—1958. Стихи / Вступ. ст. *Р.Б. Гуля.* Нью-Йорк: Новый журнал, 1958.
Собрание стихотворений / Под ред. *Вс. Сечкарева* и *М. Далтон.* Würzburg: Jal-Verlag, 1975.
Избранные стихи / Предисл. *К.Д. Померанцева.* Paris: Lev, 1980.
Стихотворения / Сост. и авт. предисл. *Ю.М. Кублановский.* Paris: YMCA-Press, 1987.
Третий Рим: Художественная проза. Статьи / Под ред., с предисл., коммент. и библ. *В. Крейда.* Tenafly: Эрмитаж, 1987.
Несобранное / Сост. и предисл. *В. Крейда.* Orange: Antiquary, 1987.
Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени / Предисл. *Н.А. Богомолова.* М.: Книга, 1989.

Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. *Е.В. Витковского*; Коммент. *Г.И. Мосешвили*. М.: Согласие, 1994.

Стихотворения / Сост., примеч. и вступ. ст. *А.Ю. Арьева*. СПб.: Академический проект, 2005 (Новая библиотека поэта).

Литература о Г. Иванове

Адамович Г.В. Наши поэты. Георгий Иванов // *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996.

Аксенова А.А. Иванов Г.В. // Писатели русского зарубежья. М.: РОССПЭН, 1997.

Анненков Ю. Георгий Иванов // *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: В 2 т. Т. 1. М.: Согласие, 1991.

Арьев А.Ю. Пока догорала свеча (о лирике Георгия Иванова) // *Иванов Г.В.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2005 (Новая библиотека поэта).

Берберова Н. Курсив мой. М.: Согласие, 1995.

Богомолов Н.А. Талант двойного зренья // Вопросы литературы. 1989. № 2.

Богомолов Н.А. Иванов Г.В. // Русские писатели: Биобиблиографический словарь. Т. 1. М.: Просвещение, 1990.

Богомолов Н.А. Георгий Иванов и Владислав Ходасевич // *Богомолов Н.* Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999.

Вейдле В.В. Петербургская поэтика // *Гумилев Н.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Терра — Terra, 1991.

Витковский Е. «Жизнь, которая мне снилась» // *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1994.

Гиппиус З.Н. Чего не было и что было. Неизвестная проза (1926–1930 гг.) / Сост., вступ. ст., коммент. *А.Н. Николюкина*. Т. 2. СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2002.

Гуль Р.Б. Я унес Россию: апология эмиграции: В 3 т. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001. Т. 2. Россия во Франции.

Гуль Р. Г. Иванов // Русское зарубежье. Вып. 1. М.: Наука, 1993.

Гуль Р. Одвуконь. Нью-Йорк: Новый журнал, 1973.

Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. (Раздел о Г. Иванове) / Сост., предисл. и коммент. *В. Крейда*. М.: Республика, 1994.

Ермилова Е.В. Георгий Иванов // Литература русского зарубежья: 1920–1940. М.: Наука, 1993.

Коростелев О.А. Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды. Письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову (предисл. к публикации) // Минувшее. 1997. № 21.

Крейд В. Георгий Иванов. М.: Молодая гвардия, 2007.

Марков В. Русские цитатные поэты: заметки о поэзии П.А. Вяземского и Георгия Иванова // *Марков В.* О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. СПб.: Изд. Чернышева, 1994.

Мосешвили Г. «Между человеком и звездным небом» // Литературное обозрение. 1996. № 2.
Мочульский К.В. Классицизм в современной русской поэзии // Лепта. 1994. № 20.
Одоевцева И. На берегах Невы. М.: Согласие, 1989.
Одоевцева И. На берегах Сены. М.: Согласие, 1989.
Померанцев К. Оправдание поражения: Г. Иванов, В. Смоленский, Ю. Одарченко // Литературное обозрение. 1990. № 7.
Смирнов В.П. Георгий Владимирович Иванов // Знамя. 1987. № 3.
Смирнов В.П. «Провиденье вкуса» (Георгий Иванов — критик) // Лепта. 1993. № 2.
Смирнов В.П. Смысл, раскаленный добела // Русская поэзия XX века. М.: Олма Пресс, 1998.
Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; М.: YMCA-Press; Русский путь, 1996.
Тименчик Р.Д. Иванов Г.В. // Русские писатели. 1800—1917. Т. 2. М.: Российская энциклопедия, 1992.
Тименчик Р.Д. Г. Иванов как объект и субъект // Новое литературное обозрение. 1995. № 16.
Федякин С.Р. Георгий Иванов // *Басинский П.В.*, *Федякин С.Р.* Русская литература конца XIX — начала XX в. и эмиграции первой волны. Учебное пособие для учителей. М.: Academia, 1999.
Федякин С.Р. У порога вечной России // *Иванов Г.В.* Закат над Петербургом. М.: Олма-пресс, 2002.
Ходасевич В.Ф. Отплытие на остров Цитеру // Возрождение. 1937. № 4080. 28 мая.
Ходасевич В.Ф. Распад атома // Возрождение. 1938. № 4116. 28 января.
Чагин А. Расколотая лира. М.: Наследие, 1998.
Яновский В.С. Поля Елисейские. СПб.: Пушкинский фонд, 1993.
Agushi I. The poetry of Georgij Ivanov // Harvard Slavic Studies. 1970. Vol. V.
Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955—1958 / Mit einer Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien: Bühlau Verlag, 1994.
Markov V. Georgy Ivanov: Nigilist as Light-Bearer // Bitter Air of Exile: Russian Writer in the West: 1922—1972 / Ed. By Simon Karlinsky and Alfred Appel, Jr. Berkley: UC Press, 1977 (1 Ed.: Russian Literature and Culture in the West: 1922—1972 // Triquarterly. 1973. Vol. 27).
Smith G.S. The versification of Russian émigré poetry 1920—1940 // The Slavonic and East European Review. 1978. Vol. 56. № 1.

Автор статьи безмерно благодарен В.П. Смирнову и О.И. Татариновой за мысли, которые появились в беседах с ними, С.Р. Федякину — за неоценимую дружескую помощь и поддержку, а также О.А. Коростелеву и аспирантке А. Федоровой — за библиографические сведения.

И.И. Болычев

Борис Поплавский

Начало творческого пути Бориса Поплавского чаще всего относят к середине — второй половине 1920-х гг. Так, С. Карлинский (автор ряда работ о Поплавском и редактор его трехтомного собрания сочинений) прямо называет дату литературного дебюта поэта — 1927 г.[1] В. Казак относит начало литературного пути Поплавского к 1928 г.[2] Между тем, дебют, строго говоря, был гораздо раньше, и факт этот принципиально важен для понимания того, каким образом, в каком направлении шло становление молодого поэта.

В 1920 г. в Харькове, в издательстве «Таран» вышел альманах «Радио», на обложке которого значились четыре имени: Вл. Маяковский, Вадим Баян, Борис Поплавский, Мария Калмыкова. Книга эта, вышедшая, как известно, по инициативе Вадима Баяна, была явно задумана и осуществлена под флагом русского авангарда. В. Маяковский был представлен в ней рисунком (портретом В. Баяна, подаренным ему в 1914 г.), В. Баян и Б. Поплавский своими поэтическими произведениями (В. Баян — «Вселенная на плахе», Б. Поплавский — цикл «Герберту Уэльсу»), а завершалось все статьей М. Калмыковой «Авангард мирового духа». История этой первой публикации Б. Поплавского уже, в общем, известна[3]. Поэтому сразу обращаюсь к тексту Поплавского. Цикл «Герберту Уэльсу», состоящий из двух стихотворений, — произведение вроде бы откровенно ученическое. Начинающий поэт (Поплавскому было тогда 16 лет) действительно выступил здесь как ученик русских футуристов, Маяковского в первую очередь. Оттуда, из опыта русского футуризма — и нагромождение метафор, и их «катастрофический», в широком смысле революционный, богоборческий пафос, и ломаный синтаксис строки, и «маяковская» интонация:

Стоны сливались с тяжелыми тучами.
Зори улыбку отняли у нови,
А мы все безумней кричали: отучим мы
Сердце купаться в запутанном слове!

<...>

В саване копоти ангелов домики
Бились в истерике, в тучах путаясь,

А Бог, теряя законов томики,
Перебрался куда-то, в созвездия кутаясь.

А мы, на ступенях столетий столпившись,
Рупором вставили трубы фабричные
И выдули медные грохотов бивни
В спину бегущей библейской опричине.

— Мы будем швыряться веками картонными!
Мы Бога отыщем в рефлектор идей!
По тучам проложим дороги понтонные
И к Солнцу свезем на моторе людей!

Как видим, перед нами — образец достаточно распространенного в те годы перепева традиционных футуристических мотивов. И все же это, полудетское еще, произведение дает основание и для более сложных размышлений. Начинающий поэт, пробуя голос на поэтическом языке русского футуризма, высказывает мысли, которые на этом языке звучат непривычно. Во втором стихотворении цикла очевиден поворот в устремлениях автора: от анархического пафоса обновления через разрушение (в цитировавшемся здесь первом стихотворении) он приходит к нескрываемому скепсису относительно этого пути обновления мира:

Я сегодня думал о прошедшем.
И казалось, что нет исхода,
Что становится Бог сумасшедшим
С каждым аэробусом и теплоходом.

Только вино примелькается —
Будете искать нового,
Истерически новому каяться
В блестках безумья багрового.

<...>

Строительной горести истерика...
Исчезновение в лесах кукушек...
Так знайте же: теперь в Америке
Больше не строят пушек.

Стихотворение это, звучащее контрастно в сравнении с первым стихотворением цикла, не столько противостоит ему, сколько оказывается его поэтическим продолжением, открывающим оборотную сторону его разрушительного пафоса. Взаимосвязь двух стихотворений дает знать о себе даже на уровне образности. Читая во втором стихотворении строки: «Своего Уливи убили, / Ну, так другой разрушит, / Если в сердце ему не забили / Грохот картонных игрушек», — мы находим объяснение последнего образа этого отрывка в предыдущем стихотворении, где завершающая строфа

начинается словами: «Мы будем швыряться веками картонными!» Стало быть, память веков (т. е. культура) может удержать от разрушения — таков смысл этих строк во втором стихотворении цикла. Возвращаясь отсюда к предыдущему стихотворению, уже иначе воспринимаешь определяющие его пафос образы: обвалившееся небо, искромсанные райские долины, радости, которые сыпятся, «опрокидывая здания», и, может быть, главное — *безумные крики* (см. первую строфу процитированного отрывка) тех, кто в первом стихотворении в полном согласии с канонами футуристических выступлений — назван «мы». Не случайно во втором стихотворении, где возникают новые полюса: «я» и «вы» («Я сегодня думал о прошедшем» — и «Так знайте же — теперь в Америке...»), с большей долей откровенности повторяется мысль о «нас, сумасшедших».

Значит, во многом ученическое упражнение на темы футуризма оборачивается у юного Поплавского полемикой с ним. Добросовестное усвоение канонов футуристического письма (от образов до интонации), переходящее порою в откровенное подражание Маяковскому, не помешало Поплавскому уже в самом начале пути обозначить самостоятельность своей поэтической позиции.

Напомню вкратце канву жизненных событий, предшествующих этой публикации, сопутствующих ей и идущих вслед за нею. В 1918 г. Поплавский вместе с отцом уезжают из Москвы (где семья Поплавских жила в Кривоколенном переулке) в Харьков; зиму 1918–1919 гг. они провели в Ялте, где молодой поэт впервые выступил с чтением своих стихотворений в Чеховском литературном кружке. В марте 1919 г. Поплавские (отец и сын) уехали в Константинополь, однако уже в июле, когда Добровольческая армия дошла до Харькова, они вернулись на родину.

Потом (в декабре 1920 г.) была вторая, уже окончательная, эмиграция. Полгода Поплавский жил с отцом в Константинополе. Именно здесь в нем начался тот глубокий духовный переворот, который привел в дальнейшем к появлению трагического поэта, прозаика, философа Бориса Поплавского. Обращаясь к тем дням в Константинополе, отец поэта вспоминал: «Поэзия была заброшена, ее сменила глубокая мистика. Этот период жизни Б. П. можно охарактеризовать двумя простыми, но многозначащими словами: он скорбел и молился»[4].

В июне 1921 г. Поплавский с отцом переехали в Париж, где постепенно собралась вся их семья и где поэт прожил последние четырнадцать лет своей недолгой жизни. Довольно скоро он стал наиболее яркой фигурой среди поэтической молодежи русского Парижа — его полемические выступления были у всех на слуху, его стихи вызывали или восторг, или яростное неприятие. Печататься в эмиграции он начал в 1927–1928 гг. — в основном, в журналах «Числа», «Воля России», «Современные записки». Кроме того, Поплавский учился живописи, поступил на историко-филологический факультет Сорбонны, целыми днями сидел в библиотеке Св. Женевьевы за чтением книг по философии и теологии.

При жизни Поплавского вышла лишь одна его поэтическая книга — «Флаги» (1931). Остальные — «Снежный час» (1936), «В венке из воска»

(1938), «Дирижабль неизвестного направления» (1965) — появились уже после его трагической гибели в 1935 г. Стихотворения Поплавского (как и все, что им было написано) остались одним из свидетельств того духовного кризиса, духовного поиска, который во многом определил смысл и содержание и его земного пути, и пути поэтической молодежи его поколения. И конечно, стихотворения эти ясно говорят о том, что перед нами уже другой Поплавский. Детские опыты остались позади, в эмиграции Поплавский рано заявил о себе как зрелый поэт. Уже в первой книге стихов «Флаги» многие увидели рождение нового — своеобразного и трагического — художественного мира. Теперь, когда все или почти все поэтическое наследие Б. Поплавского опубликовано, особенно наглядно видно, насколько внутренне целостен этот художественный мир — при всей его изменчивости, фантасмагоричности, при всей зыбкости границ, отделяющих (здесь скорее подошло бы слово — «соединяющих») поэтическое творчество Поплавского от его прозы, критики, дневников.

Прочитаем внимательно одно из стихотворений поэта «Возвращение в ад» (1925), опубликованное в книге «Дирижабль неизвестного направления». Отсюда, из этого стихотворения, мы увидим ясно не только огромность и бесповоротность пути, пройденного поэтом от Харькова до Парижа, но и саму направленность этого пути. Отсюда мы сможем увидеть многое в поэзии Поплавского и, быть может, лучше понять как многообразие путей, которыми шла поэзия русского зарубежья в 1920—1930-е гг., так и характер ее внутреннего взаимодействия с поэзией, развивавшейся в те же годы в России.

«Возвращение в ад»

(Лотреамону)

Еще валился беззащитный дождь,
Как падает убитый из окна.
Со мной шла радость, вод воздушных дочь,
Меня пыталась обогнать она.

Мы пересекли город, площадь, мост,
И вот вдали стеклянный дом несчастья.
Ее ловлю я за цветистый хвост
И говорю: давайте, друг, прощаться.

Я подхожу к хрустальному подъезду,
Мне открывает ангел с галуном,
Дает отчет с дня моего отъезда,
Поспешно слуги прибирают дом.

Встряхают эльфы в воздухе гардины,
Толкутся саламандры у печей,

В прозрачной ванной плещутся ундины,
И гномы в погреб лезут без ключей.

А вот и вечер, приезжают гости.
У всех мужчин под фалдами хвосты.
Как мягко блещут черепа и кости!
У женщин рыбьей чешуи пласты.

Кошачьи, птичьи пожимаю лапы,
На нежный отвечаю писк и рев.
Со мной беседует продолговатый гроб
И виселица с ртом открытым трапа.

Любезничают в смокингах кинжалы,
Танцуют яды, к женщинам склонясь.
Болезни странствуют из залы в залу,
А вот и алкоголь — светлейший князь.

Он старый друг и завсегдатай дома.
Жена-душа, быть может, с ним близка.
Вот кокаин: зрачки — два пузырька.
Весь ад в гостиной у меня, как дома.

Что ж, подавайте музыкантам знак,
Пусть кубистические запоют гитары,
И саксофон, как хобот у слона,
За галстук схватит молодых и старых.

Пусть барабан трещит, как телефон:
Подходит каждый, слышит смерти пищик.
Но медленно спускается плафон
И глухо стены движутся жилища.

Все ýже зал, все гуще смех и смрад,
Похожи двери на глазные щели.
Зажатый, в них кричит какой-то франт,
Как девушка под чертом на постели.

Стеклянный дом, раздавленный клешней
Кромешной радости, чернильной брызжет кровью.
Трещит стекло в безмолвии ночном
И Вий невольно опускает брови.

И красный зрак пылает дочки вод,
Как месяц над железной катастрофой,
А я, держась от смеха за живот,
Ей на ухо нашептываю строфы.

Нет нужды доказывать, что здесь ничего уже не осталось от Поплавского — автора «Герберту Уэльсу» с его гиперболизмом, богоборческой образностью и «маяковскими» интонациями. Перед нами предельно развернутая сюрреалистическая картина, заключенная в традиционные размеры и поражающая трагизмом, символической глубиной и многослойностью образов.

Вчитываясь в стихотворение Поплавского, мы замечаем, что не в размере, ритме, лексике или стилистике заключено в первую очередь своеобразие создаваемой картины, что разгадку открывающегося здесь мира можно найти, лишь осознав многослойность смыслов составляющих его образов, их символическую и метафизическую глубину, их ассоциативную связь между собою, оборачивающуюся возникновением того или иного «сквозного» образа-мотива. Что же это за «стеклянный дом», куда приходит поэт и где развертывается действо, напоминающее ночные кошмары и движимое стихией сюрреалистического видения? Л. Флейшман объясняет значение этого образа цепочкой взаимосвязанных понятий, отправные из которых, по его мнению, — «ад» — «дом поэта»[5]. В дальнейшем мы увидим, что стихотворение дает возможность для более объемного прочтения этого образа.

Обратим внимание на первую строфу — разгадка начинается уже здесь, в возникающем в первых же двух строках многозначительном образе «беззащитного дождя», который валился, «как падает убитый из окна». Помимо трагической окрашенности этого образа, он совершенно необычен, удивителен по самой смысловой своей структуре: дождь уподобляется здесь (через сравнение) падению убитого из окна, т. е. речь идет о движении *изнутри наружу*, что совершенно, конечно, необъяснимо, более того — противоестественно, если исходить из реалистической природы образа дождя.

Однако последуем за дальнейшим движением сюрреалистического действа. Мы обнаружим, что появившийся уже в первой строфе мотив некоего замкнутого пространства и связанные с ним отношения «*внутри (внутрь)*» — «*снаружи (наружу)*» возникают неизменно на протяжении всего стихотворения, принимая разные обличья, пронизывая всю создаваемую автором поэтическую картину и звуча в ней многозначительным смысловым рефреном. Это и сам «стеклянный дом несчастья», куда входит герой (см. вторую строфу) и на пороге которого он силой удерживает свою спутницу — «радость, вод воздушных дочь» (к этому образу мы еще вернемся). Это и внутреннее описание дома, образы волшебных обитателей которого связаны с тем же мотивом, проявляют себя в пределах тех же отношений: «эльфы» — и пространства комнат, «саламандры» — и печи, «ундины» — и ванная, «гномы» — и погреб. Это и описание «гостей», собравшихся в «стеклянном доме». Семантическая природа некоторых из этих образов (в частности, строк «Со мной беседует продолговатый гроб / И виселица с ртом открытым трапа») подробно рассмотрена Л. Флейшманом, выявившим здесь, помимо других смысловых срезов, момент внутренней связи между образами «гроба» и «виселицы» «на основе узуально-метафорического сходства по признаку «незаполненности», «пустоты» (пустой гроб — и «рот откры-

тый трапа»). При этом Л. Флейшман точно подметил, что «сам по себе "гроб" служит метафорическим обозначением черных фраков или смокингов гостей на адском балу»[6]. Обратим внимание и на следующее звено этой цепочки: сами смокинги оказываются здесь метафорическим обозначением ножен для кинжалов, «любезничающих» на балу. Стало быть, отношения «внутри — снаружи» во многом определяют смысловую структуру шестой и седьмой строф стихотворения (начало сцены адского бала), что прямо подчеркивается в последней строке восьмой строфы, где эти отношения обретают итоговый, обобщающий смысл: «Весь ад в гостиной у меня, как дома».

В дальнейшем — в последних четырех строфах стихотворения — отношения «внутри — снаружи» принимают все более драматический характер, приводя к ситуации гибельного столкновения. Этот поворот «сюжета» начинается с образа барабана, который «трещит, как телефон» (в самом этом образе-сравнении отношения «внутри — снаружи» переплетаются, прорастают друг в друга, создавая гротесковый оксюморонный контекст), в трубке которого каждый слышит зловещий голос «снаружи» — «смерти пищик». И словно по этому сигналу «сюжет» стихотворения стремительно идет к своему страшному завершению: «стеклянный дом» с его адскими обитателями гибнет, раздавленный силой «извне» — «клешней кромешной радости».

В чем же смысл этого, как мы видели, сюжетообразующего сквозного мотива «внутри — снаружи» в стихотворении Поплавского? В конечном счете он восходит к образу «стеклянного дома». Обратим внимание, как в драматургии отношений «внутри — снаружи» на пространстве стихотворения преображается этот образ, открывая в себе новые и новые смысловые глубины. Сначала — со второй строфы — перед нами — «стеклянный дом несчастья», обиталище поэта. Мы видим, как в развертывающемся описании бесовского действа образ дома становится все более и более нереальным, фантастичным; во многом это связано с очевидной направленностью эволюции образов «гостей» в пятой-восьмой строфах: от «материальности», предметности, пусть и потусторонней (черти и русалки, «кошачьи, птичьи <...> лапы», гроб, виселица), до полной эфемерности (яды, болезни, алкоголь, кокаин).

Но вот в «сюжете» происходит драматический поворот — в действо вступает оркестр:

Что ж, подавайте музыкантам знак,
Пусть кубистические запоют гитары,
И саксофон, как хобот у слона,
За галстук схватит молодых и старых.

Обратим внимание, какими средствами пользуется поэт, чтобы передать игру оркестра. Если в третьей и четвертой строфах отрывка перед нами — «нормальная» метафора, экспрессивно рисующая образ играющего, властвующего над гостями саксофона, — то предшествует этому пение

«кубистических <...> гитар». Очевидна гротесковая, оксюморонная окрашенность этого, пришедшего из живописи, образа. Он, кстати, напоминает о том, что к живописи Поплавский имел самое непосредственное отношение: мечтал стать художником, учился живописи, знал многих современных художников, писал об их работах. Все это отразилось и в его поэзии, и к этому мы еще вернемся. Здесь же стоит напомнить, что «кубистические <...> гитары» адского оркестра в стихотворении Поплавского — это перенесенный в поэтический текст излюбленный образ современных поэту художников-кубистов — Сутина, Пикассо. Образ этот интересен вдвойне: во-первых, оксюморонной (как уже говорилось) своей природой — «кубистическая» гитара играть не может. Во-вторых, как и на полотнах художников-кубистов, здесь перед нами — образ-знак искусства, а в данном случае конкретно — изобразительного искусства. Иными словами, в этой строфе на авансцену изображаемого выходят образы-знаки двух наиболее важных для Поплавского видов искусства — живописи и музыки, т. е. начинается символически обозначенный таким образом процесс *творчества* — и именно с ним связано дальнейшее драматическое развитие событий. Вступающий в игру оркестра барабан (об этом образе и его связи с мотивом «внутри-снаружи» речь уже шла) доносит до танцующих голос смерти, сигнал о неминуемой гибели (связанной, таким образом, с началом творчества), и вот уже колышутся, движутся, преображаются контуры «стеклянного дома»: «медленно спускается плафон / И глухо стены движутся жилища. / Все у́же зал...». А дальше возникает (и опять в пределах мотива «внутри — снаружи») один из наиболее значительных, ключевых образов стихотворения, открывающий новый смысловой уровень в образе «стеклянного дома». Продолжается сцена его гибельного преображения:

Все у́же зал, все гуще смех и смрад,
Похожи двери на глазные щели.

Двери — глазные щели. О чьих глазах, о чьем взгляде идет здесь речь? Не упустим из виду, что образ этот возникает именно в тот момент, когда начинается обозначенный вступлением в действие оркестра процесс творчества. Стало быть, первое и главное объяснение этого образа: здесь в стихотворении возникает фигура «автора» — поэта, художника, — словом, создателя, творческой личности.

Ясно, конечно, и то, что образ этот — как и другие ключевые образы стихотворения — многозначен. Другая его семантическая потенция напрашивается из прочтения завершающей части стихотворения и первых двух его строф: помимо (и после) первого значения образа, это могут быть и глаза (взгляд) «радости», «дочки вод», оставленной (в начале стихотворения) героем на пороге «стеклянного дома» и теперь, в конце стихотворения, уничтожающей этот «дом несчастья»: «Стеклянный дом, раздавленный клешней / Кромешной радости, чернильной брызжет кровью. / Трещит стекло в безмолвии ночном...». Так возникает третий значащий момент в преображении образа «стеклянного дома»: он метафорически уподобля-

ется чернильнице. А это влечет за собой и появление другой семантической пары, связанной отношениями метафорического уподобления: творчество — брызги «чернильной <...> крови». Значит, гибель «стеклянного дома» прямо отождествляется автором с процессом творчества. (О метафорической связи «стеклянный дом» — «чернильница» писал Л. Флейшман[7].)

Отсюда яснее становится все семантическое богатство и значительность образа «стеклянного дома». Обращаясь к нему, Л. Флейшман выстраивает следующую «цепь оксюморонных уравнений: "ад" — (стеклянный) дом поэта» — (брызжущая кровью) «чернильница», — и делает вывод о том, что здесь «происходит переключение тематического плана в мета-тематический: посещение ада приравнивается поэтическому творчеству, а текст стихотворения строится как его "метаописание"»[8].

Очевидна, конечно, точность выявленных Л. Флейшманом звеньев выстраиваемой им метафорической цепочки; совершенно справедлива и важна его мысль о «переключении тематического плана в мета-тематический». Однако одно — и принципиально важное — звено цепи здесь упущено, в образе «стеклянного дома» не замечена еще одна семантическая глубина, бросающая новый свет на весь смысл и характер «переключения тематического плана в мета-тематический». Возникновение (в связи с изображаемым в стихотворении процессом творчества) метафорической пары «двери — глазные щели» в их семантической многозначности и во взаимодействии как с завершающими строфами, рисующими гибель «стеклянного дома», так и с предшествующей картиной адского бала, дает основание говорить о еще одном звене в цепи оксюморонных метафорических уравнений: «ад» — «стеклянный дом» — *внутренний мир (душа) поэта* — «чернильница». Это необходимое добавление проясняет многое в стихотворении Поплавского. Оно сообщает каждому из составляющих его образов (в частности, и образу дождя, падающего, как «убитый из окна») большую символическую значимость, указывая на духовный их исток. Оно дает возможность увидеть еще один смысловой оттенок в образе «стеклянного дома» (души поэта) — его уязвимость, обнаженность, — связанный, помимо всего прочего, с содержанием поговорки о стеклянном доме и камнях. Оно помогает яснее понять смысл завершающих строф стихотворения с возникающей здесь семантической (и опять — оксюморонной) связкой: «гибель дома» — «творчество». Оно дает ключ и к разгадке одного из самых таинственных образов в стихотворении — образа «радости, вод воздушных дочери».

Действительно, образ этот возникает в стихотворении (в начале и в конце развертываемой поэтической картины) в разных, точнее — в противоположных, резко контрастирующих одно с другим обличьях. В первых двух строфах мы видим светлый, яркий образ «радости», в котором проглядывает и другой оттенок значения — радуга. В последних же строфах появляется страшный образ «кромешной радости», «дочки вод», под чьей клешней гибнет раздавленный «стеклянный дом», брызжущий чернильной кровью, и чей «красный зрак» пылает над разрушенным миром. Очевидна

связь этого страшного образа с развертывающейся здесь мета-тематической линией творчества — и не просто связь, а верховная роль в ней («чернильная кровь» брызжет по ее желанию). Отсюда — к последней строфе, где мы встречаем героя (поэта), хохочущего над картиной разрушения и нашептывающего «дочке вод» свои строфы. Можно заключить (сознавая, впрочем, всю возможную семантическую бездонность этого сюрреалистического образа), что здесь перед нами — Муза, разрушающая «адские» видения, живущие в душе поэта и побуждающая его к творчеству как к освобождению от ада в душе. Такое толкование образа позволяет сделать несколько выводов. Во-первых, оно дает возможность говорить о том, что акт творчества, как показывает поэт, мучителен для него — это мы видим и в начале стихотворения, где герой силой удерживает свою спутницу — «радость» (Музу) на пороге «стеклянного дома» — духовного своего обиталища. Это со всей очевидностью видно и из того, какой страшный облик принимает этот образ в завершающих строфах, передающих муку (не случайна здесь связь «кровь» — «чернила») творчества. Кроме того, оно указывает на невозможность расставания с творчеством, каким бы мучительным ни было это творчество для поэта.

Так выявление еще одного звена в цепочке метафорических уподоблений образа «стеклянного дома» — души поэта, его внутреннего мира открывает интереснейшие возможности в истолковании смысла произведения Поплавского. Теперь яснее становится символическая глубина и значимость пронизывающего все пространство стихотворения мотива «внутри — снаружи». Уточняется, наконец, и понимание собственно темы стихотворения. По Л. Флейшману, это — «экспериментальное переживание смерти, игра с ней»[9]. Между тем это толкование ближе к тематическому, нежели к мета-тематическому (по терминологии Л. Флейшмана) плану поэтической картины, созданной Поплавским. Есть основания говорить о том, что «Возвращение в ад» — это а) и возвращение в ад собственной души; б) и возвращение в (радостный) ад — или, что то же, к (мучительной) радости — творчества.

Именно такая интерпретация смысла стихотворения, устремленного в своем развитии вглубь души героя, представляется в данном случае наиболее полной и естественной. Не холодно-умозрительное «экспериментальное переживание смерти» (по Л. Флейшману), но безжалостное развертывание картины ада, поселившегося в душе человеческой — такая художническая позиция необычайно характерна для Поплавского. В разговоре с другом он признавался, как бы размышляя вслух: «...В стихах мы не можем не вскрывать, против своей воли, внутренний ужас нашего подсознания, всю эту борьбу, разочарования, колебания между огнем и холодом, то, что у других так запрятано, что они и не подозревают ни о чем, — разве что в ночных кошмарах, но кто их помнит при свете солнца? Мы же выпускаем этих демонов гулять на свободе, встречаться с себе подобными, будить их в чужих душах...»[10].

Важно при этом осознавать, что в «Возвращении в ад» явлен не просто взгляд на мир, свойственный именно Б. Поплавскому — нет, это и черта

времени, здесь нам открывается новое качество русской поэзии, сделавшей следующий шаг в воссоздании углубляющейся трагедии души человеческой. Вспомним неслучайные в этом отношении стихотворения: «Звезды» В. Ходасевича и «Я по лесенке приставной...» О. Мандельштама[11]. В обоих этих произведениях душа и мир резко противостоят друг другу, поэт или признается в непосильности взятой на себя ноши воссоздания мечтой идеального Божьего мира перед лицом низменной, изуродованной реальности (Ходасевич), или стремится найти себе прибежище в отстраненном от жестокого мира «родном звукоряде» — в чистой стихии искусства (Мандельштам). Не то у Поплавского. Противостояния души и мира здесь нет и быть не может, темный хаос, жестокость и трагедийность мира проникают здесь в душу человеческую, становясь тяжким ее достоянием. Более того, взаимодействие души и мира оказывается чем-то обоюдоострым — порою неясно: то ли мрак и жестокость мира демонами врываются в душу поэта, то ли потрясенная душа выпускает своих демонов на волю, в этот мир. Не воссоздание Божьего мира (как у Ходасевича), а воссоздание ада в собственной душе, не уход из «горящих <...> рядов» противостояния злу в тихий «родной звукоряд» (как у Мандельштама), но неизбежное слияние родного поэту «звукоряда» с треском полыхающего в душе адского пламени — вот тот новый уровень постижения человеческой трагедии, на который в лице Поплавского выходит новое поколение русской поэзии.

Опять (как в стихотворениях Ходасевича и Мандельштама) возникает здесь тема Орфея — но это уже не тот Орфей, отвращающий взор от жестокости мира, что возник несколько раньше в произведениях названных здесь старших мастеров, наследников иной поэтической культуры. Перед нами — Орфей в аду собственной души. И если классический Орфей своим пением укрощал силы природы, то этот новый Орфей своей рождающейся волшебной песней (возникающей в стихотворении мистерией творчества) разрушает живущий в душе ад, губя, быть может, и саму душу — Эвридику (не случайно в 8-ой строфе как бы вскользь сказано: «женадуша»).

Возвращение к теме Орфея в данном случае далеко не случайно. Образ этот близок Поплавскому, голос Орфея неизменно звучит в его поэтическом мире. То это «голос снежного Орфея» (в цикле «Орфей»), дающего покой (быть может, вечный покой) усталым. То мы слышим вдруг, как на просторах «проклятого мира» «Ночной Орфей, спаситель сна, / Поет чуть слышно в камыше» («Нездешний рыцарь на коне...»). Обратим внимание — песни Орфея у Поплавского чаще всего грустны или трагичны. Порою образ этот возникает под маской реальности, но не становится от этого ни менее возвышенным, ни менее трагичным. В стихотворении «Танец Индры» на фоне охваченной печалью небесной дали «пел Орфей, сладчайший граммофон». Тот же «реальный» образ возникает и в стихотворении «Дождь», вошедшем в первый сборник Поплавского «Флаги», — и здесь трагический смысл образа предстает перед нами во всей своей очевидности: поэт дает нам возможность услышать слова той песни, что поет Орфей.

И громко, но необъяснимо сладко
Пел граммофон, как бы Орфей в аду.

«Мой бедный друг, живи на четверть жизни.
Достаточно и четверти надежд,
За преступленье четверть укоризны
И четверть страха пред закрытьем вежд.

Я так хочу, я произвольно счастлив,
Я произвольно черный свет во мгле,
Отказываюсь от всякого участья,
Отказываюсь жить на сей земле».

Образ, созданный здесь Поплавским, очень напоминает трагическим своим смыслом сдавшегося Орфея из поэтического отрывка Ходасевича «Великая вокруг меня пустыня...». (Вспомним: «А звезды без меня своей дорогой / Пускай идут...».) Следующую же ступень трагедии Орфея поэт одолевает в «Возвращении в ад»: его герою нет уже нужды отказываться «от всякого участья», отвращаться от мира — ведь ад, который открывался ему прежде в этом «проклятом мире», теперь населяет его душу. Интересно, однако, сопоставить этот образ с другим Орфеем — с героем «Баллады» Ходасевича. В самом деле, некоторыми своими чертами «Возвращение в ад» невольно заставляет вспомнить это стихотворение. И там, и здесь речь идет о творчестве, и там, и здесь в центре создаваемой картины фигура поэта, творца. И у Ходасевича, и у Поплавского встреча поэта с музой дает начало сверхъестественному, магическому действу искусства.

Но если в «Балладе» утверждается магическая власть поэта-теурга над миром, сила искусства, преодолевающего тесные пределы реального мира и открывающего в них безмерные пространства духовного бытия, — то в стихотворении Поплавского открывается нечто принципиально иное. Не преодоление косных рамок принижающей реальности оказывается здесь целью и результатом развертывающейся мистерии творчества; предметом его устремлений становится душа героя (поэта), его внутренний мир. Обратим внимание на противоположность создаваемых в двух стихотворениях поэтических картин: теургическая мощь искусства в «Балладе» дает поэту силы вырасти «самому над собою», объять душою весь окружающий мир, обрести власть над ним. Происходящее здесь волшебное действо развивается в направлении «изнутри — наружу», т. е. по принципу «расширения», преодоления рамок реальности:

И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей...

В стихотворении Поплавского открывается еще более волшебный, фантасмагорический лик творчества, однако характер его во многом противоположен «Балладе» Ходасевича. «Полем боя» оказывается здесь душа поэта, картина творчества ограничена пределами внутреннего мира героя. Само колдовское действо совершается по принципу: «снаружи — внутрь». Если в «Балладе» происходит безмерное расширение духовных пределов личности, — то у Поплавского мы, напротив, видим, как волею утверждающего свою власть искусства (Музы) неумолимо сжимается пространство «стеклянного дома» — внутреннего мира героя: «...медленно спускается плафон / И глухо стены движутся жилища. / Все у́же зал...» и т. д. В «Балладе» Ходасевича поэт-теург покоряет своей власти все подробности, весь простор окружающего мира. У Поплавского же магическая власть искусства устремлена на подробности внутреннего мира героя. В итоге, когда волшебство творчества достигает своей вершины, герою «Баллады» «кто-то тяжелую лиру <...> в руки сквозь ветер дает», — в стихотворении же Поплавского «стеклянный дом, раздавленный клешней», «чернильной брызжет кровью». «Тяжелая лира» и тяжелая «клешня» — дистанция между этими образами велика и многозначительна. Если в стихотворении Ходасевича герой (поэт) «над мертвым» встает «бытием», то у Поплавского, напротив, волшебство творчества отмечено знаком смерти: «подходит каждый, слышит смерти пищик» и т. д.

Итак, для Ходасевича периода «Тяжелой лиры» акт творчества, рождающий в поэте Орфея, означал преодоление границ «мертвого бытия», принятие мира в пределы души Поэта — и «дикое пение», т. е. свободное поэтическое слово об этом единстве души и мира. Для Поплавского же — это разрушение, уничтожение ада в собственной душе, обращение его в брызги «чернильной <...> крови» страшной магической силою искусства. В какой-то мере — творчество через самоуничтожение.

Как видим, фигуры старших собратьев — Ходасевича и Мандельштама — вполне закономерно встают рядом с таким, казалось бы, далеким от них автором «Возвращения в ад». А через них его поэтическая «генеалогия» — если иметь в виду укорененность в русской поэтической традиции — идет еще дальше, оказывается гораздо более глубокой и значительной. Обратим внимание на предпоследнюю, двенадцатую строфу стихотворения — магия творчества совершается здесь «в безмолвии ночном». Как и в «Я по лесенке приставной...» О. Мандельштама, здесь Поплавский обращается к тютчевскому мотиву ночи как воплощения творческой силы. В осознанности обращения поэта к этому мотиву именно как к одному из тютчевских заветов убеждаешься, выходя за пределы «Возвращения в ад» и замечая присутствие Тютчева в поэтическом мире Поплавского — присутствие как неслучайной и явной подробности этого мира. Вот как пишет поэт в первой же строке одного из своих стихотворений: «Томился Тютчев в темноте ночной...»[12]. Более того, тютчевский исток картины колдовского действа поэзии помогает увидеть и еще один смысл многозначного образа «кромешной радости»: кроме «мучительной радости искусства» эта оксюморонная пара оказывается (как и «звенящая темь» у Мандельштама) еще

и точным аналогом тютчевского понятия «ночь — творчество» (кромешная — ночь, радость — творчество).

Тень Тютчева, возникающая за строкой «Возвращения в ад», помогает яснее понять смысл и преемственность линии, протянувшейся в русской поэзии (от Тютчева через Ходасевича к Поплавскому) и связанной с эволюцией поэтического решения одной из значительных проблем русской философской лирики — проблемы «покрова» и «бездны». Вспомним: Тютчев раздвигал горизонты пушкинского поэтического мира, нарушая его гармонию, услышав звучащий в его пределах зов бездны, ощутив хаос, шевелящийся под покровом светлого дня. Ходасевич же, унаследовав этот тютчевский мотив, решает его уже иначе — так, как присуще сознанию человека XX века: он взрывает пушкинский космос (во внепоэтической, философской его основе), он угадывает зияние бездны (как обители духа) за непроницаемым покровом земного мира (вспомним «темно-лазурную тюрьму» в стихотворении «День»), хаос же и бесовщину он видит в самом окружающем мире. Совершенно иное — третье — решение давнего спора между «покровом» и «бездной» находим мы у Поплавского. В сущности, спора здесь уже нет, ибо отсутствует одна из «сторон» этого спора. Поплавский решительно отворачивается от покрова земной реальности как предмета поэзии, опрокидывая весь свой поэтический мир в бездну души, внутреннего мира героя — в бездну, поглотившую все горизонты создаваемого поэтом мира. И, как это ни парадоксально, сделав этот следующий шаг, Поплавский оказывается в чем-то ближе к Тютчеву, чем к старшему своему современнику. Да, он делает этот, следующий, вслед за Ходасевичем, шаг от «покрова» к «бездне», оставив «покров» за пределами своего поэтического мира. Но если для Ходасевича «бездна» была обителью духа, средоточием гармонии, которой не видел он в окружающем хаосе низменной реальности, — то «бездна» у Поплавского, как и у Тютчева, оказывается воплощением дисгармонии, хаоса, прибежищем «ночных кошмаров», она вбирает в себя всю трагедийность человеческого существования. У Тютчева это ощущается подспудно — как нечто грозное, смутно угадываемое сквозь покров радостного мира. В поэзии же Поплавского (мы видим это в «Возвращении в ад») покровы мира тают, исчезая, единственной реальностью остается бездна души — и ее трагедия, поселившееся в ней чувство дисгармонии, ужаса предстает во всей своей зримости, демонической «вещественности».

Стало быть, и «кромешная радость» в одном из ее значений — это не просто повторение, калька тютчевской «ночи — творчества», но возвращение к этому образу уже на новом «витке» поэтического сознания. Фантасмагорическая мистерия творчества идет в «Возвращении в ад», как мы видели, на пространствах души, внутреннего мира героя, приводя к гибели обитающих здесь демонов и к гибели самого «стеклянного дома». В «кромешной радости» Поплавского нам открывается исполненный новой — грозной — силой сюрреалистический вариант мотива, унаследованного от Тютчева.

О сюрреалистической природе поэтического мира, развертывающегося в «Возвращении в ад», говорит и целый ряд подробностей поэтики стихотворения. В свое время в ответ на обращенные к молодым поэтам призывы Ходасевича учиться мастерству Поплавский заметил: «Верно, но неинтересно». Так было ли стремление к мастерству чуждо поэту, чье имя часто связывали с «парижской нотой» (само название этого поэтического сообщества возникло с легкой руки Поплавского), отвергавшей, как известно, само понятие «мастерство» в поэтическом творчестве? В воспоминаниях о Поплавском не раз говорится об упорстве, с каким он работал над своими рукописями, об «особом выборе слов, бесконечном обдумывании сотни раз переписанных в черновиках фраз, расчете, взвешивании», о его «абсолютном слухе, не допускающем и тени фальши в образах и ритме...»[13]. Видимо, не неприятие внимания к форме, «словесной изобретательности», свойственное поэтам «парижской ноты» с их упованием на нагую поэтическую речь, на поиски «окончательного» слова, побудило автора «Возвращения в ад», «Мореллы», «Рукописи, найденной в бутылке» и т. д. к спору с Ходасевичем. Скорее всего, для него важнее были иные критерии мастерства, нежели те, которые имел в виду его старший собрат. Вернемся к тексту стихотворения.

Вглядываясь в картину, открывающуюся в «Возвращении в ад», прежде всего замечаешь, что вся она построена на образах, совершенно невероятных по своей смысловой структуре. В самом деле — дождь, падающий, «как падает убитый из окна»; привратник — «ангел с галуном»; эльфы, встряхивающие гардины; гроб и виселица, беседующие с хозяином дома; любезничающие «в смокингах кинжалы»; танцующие яды; звон «кубистических гитар» и т. д. В сущности, эти и подобные образы оказываются здесь основной движущей силой в развитии стихотворения. С поразительной фантазией и последовательностью осуществляется в стихотворении один из важнейших эстетических принципов сюрреализма — создание «ошеломляющего образа», сближающего в своих пределах вещи, совершенно далекие друг другу, сводящего несводимое[14]. В этом отношении «Возвращение в ад» не было исключением в поэзии Б. Поплавского. Напротив, оно стоит в этом смысле в большом ряду стихотворений, включенных во все его сборники — от «Флагов» до «Дирижабля неизвестного направления». Откроем такие стихотворения, как «Черная мадонна», «Diabolique», «Черный заяц», «Лунный дирижабль», «Зима», «Angelique», «Священная луна в душе...», «Армейские стансы», «Допотопный литературный ад» и многие другие. Перед нами возникает колдовской мир, где скелеты развозят на возках оранжады, где натрудившиеся за день ангелы отлетают ко сну, где черти улыбаются, цветы напевают, «синие души вращаются в снах голубых». Эту ирреальность, фантастичность создаваемого поэтом мира, уход его в сферу грезы, видения сразу, конечно, отметили и читатели, и критики, один из которых замечал: «Фантастический поэт, склоняющийся к неясному сюрреализму, Поплавский целиком живет в им самим выдуманном мире, в котором дирижабли и ангелы проплывают в фиолетовых небесах рядом с литературными призраками и книжными воспоминаниями»[15].

Вместе с тем уход поэзии в мир грезы никоим образом не означает, что Поплавский сводит поэтический образ лишь к кругу неясных абстракций, ускользающих переживаний. Обратимся вновь к «Возвращению в ад» — фантастическая картина ада, населяющего душу поэта, изображена здесь совершенно конкретно, отчетливо; невероятные образы, составляющие ее, при всей своей парадоксальности, противоестественности — даны предметно, зримо. Предметность «наизнанку»[16], столь характерная для сюрреалистического образа, царит в стихотворении Поплавского, во многом определяя его своеобразие. Бытовое предстает здесь в фантастическом обличье (вспомним дождь, который «валился», «как падает убитый из окна»), а фантастическое — в подчеркнуто бытовых ситуациях (напомню еще раз: ангел-привратник; ундины, «плещущиеся в прозрачной ванной»; гномы, лезущие «в погреб без ключей»; гости с хвостами под фалдами; «рыбьей чешуи пласты» на гостьях; беседующие с хозяином дома «продолговатый гроб» и виселица «с ртом открытым трапа» и т. п.).

Эта предметность фантастического, реальность ирреального, бытовая вещественность и зримость идеального или потустороннего дает знать о себе во многих стихотворениях Поплавского. Мы видим здесь демона во многих человеческих обличьях, «шофера-архангела» («Сентиментальная демонология»), видим, как плачет заря «в ярко красном платье маскарадном», как склоняется к ней «тонкий вечер в сюртуке парадном» («Dolorosa»), как «смерть спускалась на воздушном шаре, трогала влюбленных за плечо» («Роза смерти»), как на «ученике при ранце <...> расселся, как жокей, скелет» («Допотопный литературный ад»). Точно так же бытовое, повседневное часто предстает у Поплавского (как мы видели в «Возвращении в ад») в невероятном, фантастическом обличье: в стихотворениях его «...по небу летает корова / И собачки на крылышках легких» («Борьба со сном»), «акулы трамваев, завидев врага, / Пускали фонтаны в ноздрю коридоров» («Весна в аду»), «летит солдат на белых крылах, / Хвостиком помахивает...» («Армейские стансы»).

Конечно, предметность подобных образов лишь подчеркивает фантастичность, парадоксальность их смысла. В «Возвращении в ад» это впечатление многократно усиливается проходящей через все стихотворение цепочкой явных и «скрытых» оксюморонов, окончательно высвечивающих противоестественность происходящего: «беззащитный дождь», «нежный <...> рев», «любезничают <...> кинжалы», «барабан трещит как телефон» (опосредованная антитеза звуков противоположной направленности — «отсюда» и «сюда»), «кромешная радость».

Очевидно, что эти парадоксальные образы, кружащиеся в сюрреалистических видениях, не могли бы возникнуть в стихотворениях Поплавского без влияния французской поэзии — от «проклятых поэтов» (недаром Поплавского называли русским Рембо) до сюрреалистов 1920-х гг. «Возвращение в ад» (если говорить в данном случае о нем) далеко не случайно посвящено Лотреамону, бывшему одним из предвестников французского сюрреализма, создателем — помимо всего прочего — именно таких, соединяющих несоединимое, образов, какие живут и в стихотворении Поплав-

ского[17]. Этот поворот поэзии Поплавского — от ученика русских футуристов («Долгое время, — вспоминает он в письме Ю.П. Иваску, — был резким футуристом и нигде не печатался»[18]) до мастера полных метафизической глубины сюрреалистических фантасмагорий, связанных во многом с европейской поэтической традицией, — был, конечно, не случаен. Вспомним, что в начале своего эмигрантского пути, в Париже, Поплавский в течение ряда лет продолжал путь наследника футуристического опыта. Во многом это было связано с влиянием Ильи Зданевича, в прошлом активного участника тифлисской группы «41°», переехавшего в 1921 г. в Париж, где он преследовал цель «соединить русский и французский авангарды»[19]. Поплавский был дружен со Зданевичем — познакомился с ним предположительно еще на пути в Париж, в Константинополе, а в Париже стал единственным, как пишет Р. Гейро, студентом возрожденного Зданевичем в эмиграции заумного «Университета «41°». Вместе они участвовали в деятельности парижской литературной группы «Через», ориентированной на опыт русского и мирового авангарда. В недавних изданиях неизвестных прежде произведений Поплавского: «Покушение с негодными средствами» (М.; Дюссельдорф, 1997) и «Дадафония» (М., 1999) впервые был опубликован целый ряд стихотворений, написанных по всем правилам русской поэтической зауми. Часть из этих стихотворений была найдена в архиве Зданевича. Вот отрывок из характерного в этом отношении стихотворения Поплавского «Земба»: «Панопликас усонатэо земба / Трибулациона томио шарак / О ромба муера статосгитам / И раконосто оргоносто як». Возникает заслуживающая внимание цепочка влияний — напрашивается вывод, что опыт звуковой зауми Поплавский воспринял от Зданевича, который, в свою очередь, обретал этот опыт в свое время в Тифлисе рядом с А. Крученых.

Однако, отдав дань «резкому футуризму» с его крайним экспериментом, Поплавский отвергает этот путь, не принимая, как он подчеркнул в письме к Зданевичу, его «сатанинской гордости», не желая больше «оставаться там на горе на хрустальной дорожке» и стремясь в своем творчестве «сделать себя понятным» и выйти «на большую дорогу человеков»[20]. В сущности, по этому пути Поплавский шел и прежде, параллельно с заумным творчеством, — но с середины 1920-х гг. его поэзия изменилась — уйдя от крайностей зауми, она поражала полетом фантазии, образами, словно пришедшими из сновидений. Поплавский становится с этого времени невероятно популярным среди молодых поэтов на Монпарнасе, где собиралась тогда русская поэтическая и художественная богема. О сюрреализме Поплавского, помимо М. Слонима, точно определившего природу зрелого творчества поэта, возвращавшегося к этой мысли и позже, писали и другие критики русского зарубежья — С. Карлинский, Ю. Иваск.

Надо сказать, что сама направленность литературного пути Поплавского — от позиции «резкого футуриста» до обращения к опыту сюрреализма — была уже предметом осмысления в литературоведении: именно этому была посвящена обстоятельная и глубокая работа Е. Менегальдо — вступительная статья к вышедшему недавно сборнику Б. Поплавского «Автоматические стихи»[21]; о том же писал в свое время и автор этих строк[22]. Задумы-

ваясь, однако, о бунте молодого поэта против творческих принципов, отстаиваемых Зданевичем и обрекавших Поплавского на поэтическое затворничество, стоит задать себе вопрос: был ли этот бунт действительным разрывом с опытом русского авангарда, означал ли он окончательное прощание с тем футуристическим берегом, откуда начался путь поэта?

И здесь опять стоит вспомнить о том, что за Зданевичем стоял опыт тифлисской группы «41°», не только развивавший традиции русского футуризма, но и сближавший их с открытиями европейского авангарда — в частности, дадаизма и сюрреализма. Действительно, эстетическая позиция группы (просуществовавшей с 1918 до начала 1920-х гг.) формировалась под влиянием А. Крученых, одного из родоначальников заумного творчества, и унаследовала, таким образом, утверждаемые им принципы фонетической поэзии. Однако дальнейшее развитие принципов поэтической зауми осуществлялось у тифлисцев и на ином уровне, когда заумь, покидая пределы фонетики и словотворчества, выходила в сферу смысла. Тогда в поэтической речи, построенной грамматически и фонетически правильно, соединялись обычные слова, несовместимые по смыслу: «ШЕСТИЗАРЯДНЫЙ КУБИК / шевелится в ноге / рекомендация гладит / мою глянцевую улыбку / а я ничего не вижу / насупленный щедротами ЯЩИК!..» (А. Крученых). Подобные поэтические тексты, организованные по принципу, условно говоря, смысловой зауми, находились на перекрестке эстетических поисков русского и европейского авангарда тех лет. В основании художественной структуры произведения здесь оказывался принцип бессмыслицы, абсурда: «Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную! Наибольшая степень наобумности в заумном. Там и образы, и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»[23]. Отсюда, от этой апелляции к стихии «случайности», «наобумности» как к созидательной силе творчества родственные нити тянутся, с одной стороны, к исходным позициям русских футуристов, еще в «Садке Судей» (1913) заявивших о «помарках и виньетках творческого ожидания» как неотъемлемой части произведения[24]; с другой — к эстетическому принципу, провозглашенному несколько позднее европейскими дадаистами: «Наугад вынимать слова из шляпы»[25], к развивающим этот тезис призывам А. Бретона к сближению «любых слов без исключения» — и, как следующее звено в цепочке, к известному тезису французских сюрреалистов о «психическом автоматизме, при помощи которого можно выразить <...> действительное функционирование мысли»[26]. Близость опыта тифлисской группы творческим устремлениям европейского авангарда (дадаизма и сюрреализма) была очевидна для современников: уже в 1923 г. А. Жермен писал о группе «41°» как о «русском сюрдадаизме»[27]. Теоретические работы и поэтическая практика участников тифлисской группы показали, что с того момента, когда русская заумь, уйдя от фонетики и словотворчества, проникла в сферу смысла, граница между поэтикой зауми и принципами сюрреалистического письма стала весьма прозрачной, что русскую смысловую заумь, так же, как и европейский дадаизм, трудно отделить от сюрреализма: по сути своей, они представляют собой разные этапы эстетического поиска, осуществляемого

в одном направлении. И там, и здесь действовали принципы «автоматического письма», и там, и здесь «полем боя» становилась сфера подсознания. Художественный образ, создаваемый по рецептам русской смысловой зауми, по своей семантической структуре и по своей, возведенной в принцип, некоммуникативности был явно родственен «ошеломляющему образу» французских сюрреалистов.

Важно, значит, видеть, что, отказываясь от утверждаемых Зданевичем заумных начал творчества, Поплавский устремился к новым поэтическим рубежам, не только воспринятым из опыта французской и, говоря шире, европейской литературы (Рембо, Бодлер, Джойс, сюрреалисты и т. д.), но и, в определенной мере, предуготованным тем самым опытом русского футуризма, который в русском зарубежье представлял Зданевич. Подтверждением тому оказываются и родственные поэтические явления, возникавшие примерно в то же время на родине — в частности, творчество обэриутов, во многом унаследовавших и развивших тифлисский опыт смысловой зауми. Замечу в связи с этим, что и расхождение путей Поплавского и Зданевича, при всей искренности связанных с этим «как бы разрывом» переживаний (об этом писал Р. Гейро[28]), было не только неизбежным, но и в достаточной степени (в творческом отношении) внешним. Ведь и сам Зданевич примерно в те же годы, завершая «Лидантю фарам», пятую свою пьесу из пенталогии «Аслаабъличья», прощается с этим опытом заумного творчества словами, очень напоминающими обращенное к нему бунтарское письмо Поплавского: «Прощай, молодость, заумь, долгий путь акробата, экивоки, холодный ум, все, все, все...». И на дальнейшем его пути, в романах «Парижачьи», «Восхищение» заумь во многом дает знать о себе уже на содержательном уровне — в развитии интриги, сюжетных ходов, темы произведений[29].

И все же помимо глубоко воспринятого опыта русского авангарда, помимо — добавим — и духовных оснований, «навязанных» эпохой (трагедия России, трагедия эмиграции и т. д.), здесь сказалось и европейское воспитание, полученное с детства (немецкая бонна, французская гувернантка, несколько лет, проведенных с матерью в Швейцарии и Италии, затем, по возвращении в Москву и вплоть до революции, — учеба во французском лицее «Филиппа Неррийского»). Сказывалась, несомненно, и судьба эмигранта, для которого европейская культура (а Поплавский был человеком невероятной эрудиции) стала такой же близкой, как и русская. Видимо, большое значение в этом повороте поэтического пути имели и свойственный Поплавскому с детства мистицизм (немалую роль здесь сыграла мать будущего поэта, убежденная теософка, дальняя родственница Е.П. Блаватской), и его глубокая религиозность.

Были, однако, и иные влияния, иные источники вдохновения. Обратимся опять к «Возвращению в ад». Говоря о предметности образов, возникающих в этом стихотворении, трудно не заметить и другое их качество, естественно связанное с первым, родственное ему, вдыхающее в него жизнь. Я имею в виду изобразительную силу этих образов. Действительно, гномы и ундины, блеск рыбьей чешуи на гостьях, изящество кинжалов

в смокингах-ножнах, «виселица с ртом открытым трапа», «саксофон, как хобот у слона», раздавленный «стеклянный дом», горящий над ним страшный «красный зрак» «кромешной радости» — все это дано зримо, выпукло, увидено глазом художника и с почти чувственной страстью к деталям выписано на «полотне» стихотворения.

Здесь необходимо вспомнить о том, что Поплавский имел к живописи самое прямое отношение. В первые годы эмиграции он много сил и времени отдавал живописи и, по рассказам художника Терешковича (которого Поплавский назвал однажды «Моцартом молодого Монпарнасса»[30]), считал себя тогда прежде всего художником, а не поэтом[31]. Вместе с Терешковичем в 1922 г. Поплавский отправился в Берлин учиться изобразительному искусству. Там произошла его встреча со многими современными художниками, завязались знакомства с крупнейшими мастерами, среди которых были М. Шагал, П. Челищев, Х. Сутин. Там, в Берлине, и произошло событие, которое Поплавский пережил очень тяжело и которое обозначило перелом в его творческих планах. Все его коллеги и учителя уверили его в том, что он лишен таланта художника. Произошла в Берлине и другая встреча — с Пастернаком и Шкловским, которые поддержали Поплавского как поэта («...Пастернак и Шкловский меня обнадежили», — вспоминал он позднее[32]).

Перелом произошел, на первый план вышла поэзия (чуть позже — и проза). Это, однако, никоим образом не означало, что с живописью Поплавский покончил раз и навсегда. И дело не только в том, что он стал одним из наиболее ярких художественных критиков русского Парижа, чьи статьи о проходящих в те годы выставках, о современных художниках неизменно привлекали внимание. И не только в том, что среди художников он был всегда своим, их мир был его миром. (О «тяге Поплавского, Гингера, Свечникова, Божнева к художникам, к Монпарнасу» вспоминает Илья Зданевич, замечая при этом: «Отсюда <...> возникновение группы “Через”, литературной секции при Союзе русских художников, собрания в исчезнувшей кофейне Парнас. Среди художников мы провели безвыходно пять лет, писали для художников, читали для художников, увлекались живописью больше, чем поэзией, ходили на выставки, не в библиотеки. Жили же мы стихами Поплавского»[33].) Если говорить о литературном творчестве Поплавского, — не только «тоска по изобразительному искусству»[34] давала знать о себе в его прозе и поэзии. Все освещается несколько иным светом, когда осознаешь факт, прошедший (или почти прошедший)[35] мимо внимания биографов и исследователей, — то, что и после Берлина, до конца своей недолгой жизни Поплавский продолжал работать как художник. Да, это не было уже для него главным, но любовь к живописи была неистребима — и он участвовал в художественных выставках своими акварелями[36], и отвечал на анкету о живописи, с которой редакция «Чисел» «обратилась к ряду художников»[37]. Словом, любовь Поплавского к живописи не была платонической, и в поэзии, и в прозе его жила не столько «тоска», сколько неутолимая страсть художника, принимающая на этом поле иное обличье. Только осознав это, полнее воспринимаешь смысл интереснейшего заме-

чания С. Карлинского: «Его литературное развитие отражает не столько развитие русской эмигрантской поэзии, сколько эволюцию парижских школ живописи в конце 1920-х годов и в начале 30-х — особенно школ сюрреалистов и неоромантиков»[38]. Каким, видимо, интересным могло бы быть издание литературных произведений Поплавского, иллюстрированное его же картинами (и картинами близких ему художников), — книга, которая соединила бы две творческие ипостаси этой одареннейшей личности.

Итак, «Возвращение в ад». Вглядимся еще раз в это стихотворение и попытаемся оценить, как проявляется — и проявляется ли — здесь искусство Поплавского-художника.

Прежде всего, заметим, как находит поэт цветовое решение своей творческой задачи. Обратим внимание — яркие цветовые мазки сделаны автором лишь во второй и в последних строфах, там, где возникает образ «кромешной радости» — Музы. (Напомню: 2-ая строфа — «Ее ловлю я за цветистый хвост...»; последняя, 13-ая строфа — «И красный зрак пылает дочки вод...».) Все остальное пространство поэтической картины, где развертывается колдовское действо, происходящее в «стеклянном доме несчастья» (воплощении души героя), выполнено в черно-белой гамме. Иными словами, там, где речь идет о Музе, автор обращается к средствам живописи. Там же, где рисуется картина ада, поселившегося в душе поэта, — перед читателем (он же — зритель) во всей своей зрелищной выразительности проходят чудовищные, фантастические образы-видения, выполненные средствами графики, явно напоминающей графику Босха.

Не случайно, конечно, и то, что практически все ключевые образы стихотворения носят подчеркнуто изобразительный характер. Вспомним: «стеклянный дом» (и в начале стихотворения, и в конце его, когда он, раздавленный, «чернильной брызжет кровью»); двери, похожие на глазные щели; сам образ «кромешной радости». Порою созданные Поплавским образы, имеющие особое значение в развитии стихотворения, не просто обнаруживают свою изобразительную природу, но и вызывают совершенно определенные ассоциации из мира живописи: появление «кубистических гитар» как знак начала творческого действа; или, опять-таки, страшный образ Музы-«кромешной радости», с «цветистым хвостом», тяжелыми клешнями и пылающим «красным зраком», напоминающий жутких птицезверей Босха. (Не случайно, видимо, при внимательном чтении этого стихотворения дважды возникает необходимость вспомнить о Босхе, названном современниками «почетным профессором кошмаров».)

Наконец, стихотворение это дает и примеры того, как изобразительная природа образа становится основой его смысловой многозначности. Вспомним начало третьей строфы:

Я подхожу к хрустальному подъезду,
Мне открывает ангел с галуном.

Казалось бы, открывающаяся здесь картина предельно ясна. Однако приглядимся к ней — мы увидим, как почти зеркально отражаются друг

в друге «ангел» и «галун», — ангел как бы двоится, отражаясь в гранях «хрустального подъезда». Мало того, увиденное здесь отражающее, «зеркальное» свойство образа «хрустального подъезда» дает основание предположить, что взаимодействие образов, составляющих эту поэтическую картину, оказывается еще более сложным, что двоится здесь не только образ «ангела с галуном», но и образ героя — хозяина «стеклянного дома»: «ангел с галуном» — это его собственное отражение, которое он видит, подойдя (обратим внимание на первую строку отрывка) к «хрустальному подъезду».

Так чисто изобразительный, казалось бы, характер образов в этом отрывке позволяет угадать открывающуюся за ними духовную глубину, дает первый намек на то, что «стеклянный дом» — это второе «я» героя, его внутренняя сущность.

Конечно, «Возвращение в ад» в данном случае — лишь один из многих примеров обращения поэта к изобразительной силе слова. Можно назвать массу стихотворений, где Поплавский-художник оживает в Поплавском-поэте. Порою под его пером возникают совершенно фантастические картины, где сюрреалистические видения соседствуют с буйством неоромантического воображения — как это происходит, скажем, в стихотворении «Другая планета» (не случайно посвященном поэту Жюлю Лафоргу):

Вот мы ползем по желобу, мяуча.
Спят крыши, как чешуйчатые карпы.
И важно ходит, завернувшись в тучу,
Хвостатый черт, как циркуль вдоль по карте.

И здесь же герои попадают на «другую планету» — Венеру, где перед ними «жабы скачут, толстые грибы, / Трясясь, встают моркови на дыбы / И с ними вместе, не давая тени, / Зубастые к нам тянутся растенья».

Порою откровенная живописность образов, выписанных в реалистической манере, служит опорой, «площадкой» для взлета сюрреалистической фантазии. В стихотворении «Hommage à Pablo Picasso» бросается в глаза картина, действительно напоминающая своей яркой жизненностью и поэтической простотой мир раннего Пикассо[39]:

А у серой палатки, в вагоне на желтых колесах
Акробат и танцовщица спали обнявшись на сене.
Их отец великан в полосатой фуфайке матроса
Мылся прямо на площади чистой, пустой и весенней.

К концу же стихотворения образы эти вовлекаются в колдовство сюрреалистической мистерии: «Акробат и танцовщица в небо ушли без возврата».

Есть у Поплавского и стихотворения, где «сюр» нераздельно слит с изобразительными элементами и реализма, и романтизма, открывая перед читателем единую волшебную картину мира — как случилось, например, в стихотворении «Черный заяц», в строках, кажущихся неким завораживающим соединением Брейгеля и Дали:

Снег летит с небес сплошной стеною,
Фонари гуляют в белых шапках.
В поле, с керосиновой луною,
Паровоз бежит на красных лапках.

А иногда поэт просто наслаждается своей властью над цветом, бросая на «полотно» стихотворения яркие и глубокие мазки типа: «Под зеленым сумраком каштанов / Высыхал гранит темнолиловый» («Стоицизм»), напоминающие в данном случае цветовые открытия А. Волкова.

Стало быть, в живописных образах Поплавского с поразительной естественностью сочетаются откровенный реализм и фантасмагоричность сюрреалистического видения. К его поэзии вполне могут быть отнесены слова, которые он написал однажды об эмигрантском художнике А. Минчине (а мог бы сказать их и о себе): «Посредством необычайно редкого соединения реализма и фантастичности Минчину удавалось писать парижские закаты или даже нереальные ночные освещения так, что ангелы, изображать которых он так любил, демоны, куклы, арлекины и клоуны сами собою рождались из сияния и движения атмосферы его картин, раньше всего и прежде всего необыкновенно реальных»[40].

Как видим — а примеры эти можно было бы продолжать — поэзия Поплавского существует в контексте современной ему живописи — прежде всего, конечно, «парижских школ», как справедливо заметил С. Карлинский, — и вне этого контекста окончательно понять ее невозможно. Означало ли это, однако, что поэтическое его творчество в этом отношении было ориентировано лишь на французскую (или шире — на западноевропейскую) традицию? Ответ на этот вопрос, по-видимому, в значимости своей выходит за рамки проблемы собственно изобразительной природы поэзии Поплавского.

Конечно, трудно было бы отрицать то, каким неизменным источником вдохновения была для Поплавского западная — от Босха и Эль Греко — и современная французская (начиная, видимо, с Сезанна) живопись. Однако — не все и не всегда находил он там. Стоит здесь дать слово самому поэту. Отвечая однажды на один из вопросов анкеты журнала «Числа»: «Следует ли русским художникам учиться у французов?» — он сказал: «Несомненно нужно. Хотя часто художники французского влияния забывают несколько, что ограниченность французской живописи в том, что она слишком занимается изображением мира и недостаточно его преображением. Слишком много миром таким, как он есть, и слишком мало миром таким, каким он должен быть... Следует, может быть, русским, впитывая в себя все изобразительное совершенство французов, обращаться к своему природному идеалу фантастиков и визионеров»[41]. Именно поэтому, видимо, Поплавский отдавал предпочтение Парижу А. Минчина перед Парижем Утрилло — «условным и однообразным хотя и безошибочно, механично, удачно — живописным»[42]. Именно поэтому так близка была ему живопись собратьев по эмиграции — Сутина, Шагала, Ларионова, других, — воспринимаемая им как четко выраженное *направление*[43].

И еще одно качество, которое Поплавский, несомненно, находил у этих художников, было бесконечно важно для него — то, что у французов называется *esprit* живописи, — выражение в ней всех идей, чаяний художника, идущее, в конечном счете, от «отношения к искусству как к чему-то священному и молитвенно важному»[44]. Он с горечью замечал, что «у большинства <...> молодых художников “маленькие глаза”, они не задумываются, они, подшучивая, “делают живопись” подобно тому, как некоторые французы “делают любовь”». Секретом высокого искусства, как полагал Поплавский, обладал Сезанн, и секрет этот, на его взгляд, заключался — обратим на это внимание — в огромной душе и «огромной боли Сезанна». И не случайно, конечно, в этих размышлениях Поплавский обращается к русской традиции, вспоминая слова Достоевского, обращенные к молодому писателю: «Страдать надо, молодой человек»[45].

«Страдать надо» — слова эти, словно завещанные русской литературой, осеняли всю поэзию, вообще — все творчество Поплавского. Как не принимал он художников с «маленькими глазами», так не принимал и поэтов с маленькими сердцами, готовых, подшучивая, «делать поэзию». Размышляя о том, чего бы ему хотелось в творчестве, он признался однажды: «Сосредоточиться в боли. Защититься презрением и молчанием. Но выразиться хоть в единой фразе только. Выразить хотя бы муку того, что невозможно выразить». И здесь же: «...только бы выразить, выразиться. Написать одну “голую” мистическую книгу, вроде “Les chants de Maldoror” Лотреамона и затем “assomer” (убить, уложить. — *А. Ч.*) несколько критиков и уехать, поступить в солдаты или в рабочие»[46].

И опять стоит вспомнить, что не случайно в «Возвращении в ад» стоит (как уже говорилось, по точному выбору Н. Татищева) посвящение Лотреамону, автору «Песен Мальдорора» (mal dolor по-испански — «злая скорбь»). «Сосредоточиться в боли», выплеснуть на лист бумаги всю скорбь, весь ад, живущий в душе, сказать об этом как о назначении и радостной муке поэта — вот, собственно, в чем суть этого стихотворения. Именно поэтому и «изобразительные» образы в стихотворении, как мы видели, прежде всего дают поэту возможность именно *выразить* себя, таят в себе духовную глубину. Именно об этом свойстве сюрреализма Поплавского говорил его современник, замечая: «...Поплавский сильно русифицирует свои французские образцы, придавая им не свойственное французам метафизическое четвертое измерение»[47]. Стало быть, и в поэзии своей Поплавский добивался того, к чему призывал русских художников, — преображать воссоздаваемый мир, открывать в нем четвертое (метафизическое, духовное) измерение, идти по пути «фантастиков и визионеров», а над всем этим — «сосредоточиться в боли».

Борис Поплавский был поэтом, рожденным эпохой исторических потрясений, крушения духовных устоев жизни. Об этой эпохе и о том, как влияет она на душу человека и на представления художника о возможностях искусства, хорошо сказал В. Кандинский — слова эти будто сказаны о Поплавском: «Когда потрясены религия, наука и нравственность <...> и внешние устои угрожают паденьем, человек обращает свой взор от внеш-

него внутрь самого себя». И далее: «Художник, не видящий цели, даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой внутренний мир. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве»[48].

Действительно, в поэтическом своем творчестве Поплавский неизменно обращается к возможностям музыки, оказывающейся одной из важнейших духовных основ создаваемого им мира. Звуковая стихия в его стихотворениях дает знать о себе постоянно. Обратим внимание на то, как участвует звук в создании поэтической картины, открывающейся перед нами в «Возвращении в ад». Здесь можно услышать и классическую звукопись, когда само звучание поэтического слова усиливает смысловую его окрашенность. Перечитаем 10–13 строфы, в которых развертывается само творческое действо, приводящее к гибели «стеклянного дома». «*Тр*ещит», «пи*щ*ик», «дви*ж*утся», «*жилищ*а», «у*же*», «гу*щ*е», «похо*жи*», «*щели*», «*заж*атый», «глазные», «*кр*и*ч*ит», «деву*шк*а», «*черт*», «*разд*авленный», «кле*шн*ей», «*кр*оме*шн*ой», «радо*ст*и», «*черн*ильной», «*бр*ы*зж*ет», «*тр*е*щ*ит», «*ст*екло», «безмолвие», «но*чн*ом», «*зр*ак», «*ж*еле*зн*ой», «ка*тастр*офой», «*стр*офы». Это очевидное нагнетание, столкновение звуков, шипение, щелканье и треск согласных — *тр, щ, ж, ж-щ, з-ж, кр-ч, шк, ч-рт, р-зд, шн, кр-шн, ст, ч-рн, бр-зж, стр* и т. д. — усиливает картину катастрофы, уничтожения «стеклянного дома», служит звуковым ее «оформлением». Более того, какофония согласных в последних четырех строфах начинается еще до самой сцены гибели «стеклянного дома», с первого же момента, когда начинается колдовство творчества; первые две строки 10-й строфы уже звучат как сигнал тревоги. Иными словами, само звучание проносящихся в адской свистопляске образов заранее предупреждает о приближающейся неминуемой катастрофе. Звукопись этой поэтической картины «опрокинута» в «четвертое измерение», неотделима от метафизической глубины образов.

Но дело здесь не только в том, как звучит поэтическое слово в той или иной строфе. Приглядимся к «звуковым» образам, пронизывающим все стихотворение: отчет ангела-привратника, плеск ундин в ванной, «нежный <...> рев» гостей, беседа гроба и виселицы с хозяином «дома», пение кубистических гитар, треск барабана, напоминающий телефон, в котором слышится «смерти пищик», треск стекла при гибели «дома несчастья» и т. д. Все эти образы — вместе с изобразительными, о которых шла уже речь, — не только вовлечены в сюрреалистическую фантасмагорию, но сами создают ее, лежат в ее основе. Некоторые из них оксюморонной своей природой («Нежный <...> рев», пение «кубистических <...> гитар», «барабан трещит, как телефон») подчеркивают противоестественность, «запредельность» происходящего. Особую роль играют эти образы в последних четырех строфах стихотворения. «Барабан трещит, как телефон» — заключенная в этом образе оксюморонная звуковая антитеза (барабан *издает* звук, телефон — в данном случае — его *принимает*) получает вскоре дальнейшее развитие и объяснение: в треске барабана (телефона) каждому слышится донесшийся

«снаружи» «смерти пищик». После этого грозного предупреждения катастрофа не заставляет себя ждать — и вот уже пространства раздавливаемого «стеклянного дома» сжимаются, и раздается крик «какого-то франта», зажатого в дверях, похожих «на глазные щели». Это совмещение двух образов: кричащего адского обитателя и «глазных щелей» (образ, который, как мы помним, говорит о «включении» в происходящее действо фигуры автора, поэта — или Музы, «кромешной радости») драматически обостряет глубинный смысл изображаемого — гибель ада, живущего в душе героя и сокрушаемого волшебной силой творчества. Далее, в 12-й, предпоследней строфе мы слышим, как «трещит стекло в безмолвии ночном» — и перед нами возникает предельно конкретизированный этим звуковым вторжением (но и обретший благодаря ему символическую глубину) тютчевский мотив «ночи творчества» в его сюрреалистическом обличье: «ночь творчества», губящая демонов души.

Как видим, «звуковые» образы в сцене катастрофы (10—12 строфы) в глубинном, метафизическом своем значении тесно связаны со звукописью этих строф, взаимодействуют с нею, дают ей смысловое обоснование. Отзываясь друг в друге, обогащая друг друга, эти частицы создаваемого поэтического мира во взаимодействии своем сообщают ему духовную глубину, говоря о трагедии человеческой души.

Надо, конечно, не забывать при этом, что роль звуковой стихии в произведениях Поплавского менялась в зависимости от поставленных художественных задач. Часто его стихотворения поражали своей завораживающей музыкальностью. Музыка эта переполняла и первый сборник Поплавского «Флаги», вышедший всего за четыре года до трагической гибели поэта. Не случайно и такой ценитель и знаток поэзии, как Г. Адамович, принадлежавший к предшествующему литературному поколению, вспоминая о Поплавском, счел нужным прежде всего сказать именно об этом: «...Он писал прелестные, глубоко музыкальные стихи, такие, которыми нельзя было не заслушаться, даже в его монотонно-певучем чтении»[49]. Действительно, трудно было не покориться этой колдовской музыке, присутствие которой в стихе было настолько очевидным и важным, что все другие слагаемые произведения — более, казалось бы, «значащие» и исполненные смысла — оказывались подчинены ее верховной воле, живущему в ней смутному, часто ускользающему от логического прикосновения, но окончательному «сверхсмыслу»:

Восхитительный вечер был полон улыбок и звуков,
Голубая луна проплывала высоко звуча,
В полутьме Ты ко мне протянула бессмертную руку,
Незабвенную руку что сонно спадала с плеча.

(«Восхитительный вечер был полон улыбок и звуков...»)

Секрет этой музыки, живущей в стихах Поплавского, заключался не только в мелодичности звучания строки — это было, в сущности, следствием. Музыка присутствует у Поплавского — особенно в стихотворениях,

вошедших в первый его сборник, — на всех уровнях сотворения поэтического мира, пронизывая его на всю глубину, во многом определяя сам принцип его создания. Поэтическое слово было тогда у Поплавского сродни ноте или аккорду в симфонии — реальный смысл его часто отступал в своей значимости на задний план, поэту было гораздо важнее, как сливается, переплетается это звучащее мгновение с другими, участвуя в создании единой мелодии. Отсюда — обращение к заведомо «неточным словам» (столь характерным для сюрреалистического письма), которые оказывались вполне точными в исполнении иной, более важной для поэта *музыкальной* задачи. Есть, кстати, такие «неточные слова» и в приведенном здесь отрывке: «*бессмертную* руку», «*незабвенную* руку», «что *сонно спадала с плеча*».

В конечном счете, законы, действовавшие тогда в поэзии Поплавского, были ближе скорее к музыке, чем к традиционному словесному творчеству. Некоторые из современников поэта осознавали всю значимость музыкального начала в его творчестве. Наиболее точно и проницательно сказал об этом В. Ходасевич: «Она (поэзия Поплавского. — *А. Ч.*) родственна музыке, не в смысле внешнего благозвучия, но в том смысле, что внелогична и до самой своей глубины формальна. Можно было бы сказать, что она управляется не логикой, а чистой эйдолологией (прошу прощения за "страшное слово", некогда перепугавшее Максима Горького: оно означает систематику образов). Поплавский идет не от идеи к идее, но от образа к образу, от словосочетания к словосочетанию...»[50].

Чаще всего одной из неизбежных примет *музыкальных* законов сотворения поэтического мира у Поплавского оказывалось и внешнее благозвучие стиха — мелодичность звучания строки, ворожба словом и ритмом. Глубинный же результат оказывался гораздо шире собственно музыкальной задачи: избранный путь поэтического выражения был тесно связан с семантикой образов, во многом определял тогда сам характер сюрреализма Поплавского. Вот одно из наиболее известных его стихотворений — «Морелла I» (сам поэт называл себя «певцом Мореллы»):

Фонари отцветали и ночь на рояле играла,
Привиденье рассвета уже появилось в кустах.
С неподвижной улыбкой Ты молча зарю озирала,
И она отражаясь синела на сжатых устах.

<...>

Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала,
Ты как будто считала мои краткосрочные годы.
Почему я тебя потерял? Ты как ночь мирозданьем играла,
Почему я упал и орла отпустил на свободу?

Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах,
Ты, как гордый, немой ореол, осеняла судьбу.
Ты вошла не спросясь и отдернула с зеркала скатерть
И увидела нежную девочку-вечность в гробу.

<...>

Ты, как маска медузы, на белое время смотрела,
Соловьи догорали и фабрики выли вдали,
Только утренний поезд пронесся, грустя, за пределы
Там где мертвая вечность покинула чары земли.

О, «Морелла», вернись, все когда-нибудь будет иначе,
Свет смеется над нами, закрой снеговые глаза.
Твой орленок страдает, «Морелла», он плачет, он плачет,
И как краска ресниц, мироздание тает в слезах.

Стихотворение это, на создание которого Поплавского вдохновили образы рассказа Э. По «Морелла» (Э. По был одним из наиболее близких Поплавскому писателей, отзвуки его произведений живут во многих стихотворениях поэта: кроме «Мореллы», можно вспомнить «Рукопись, найденную в бутылке», «Сияет осень и невероятно...» и др.), как видим, насквозь музыкально. Интонация, ритм, структура фразы, настойчиво повторяющиеся синтаксические параллелизмы, звукопись стиха — все поэтические средства во взаимодействии своем сливаются в неизменно звучащую в стихотворении торжественно-скорбную мелодию.

Более того, музыка эта звучит не только на «поверхности» стиха — она продолжается в семантической структуре и символике образов, обретает в них драматизм и духовную глубину. Трудно объяснить возникновение этих образов в их смысловой последовательности и взаимосвязи. Они словно мгновенными озарениями рождаются из «душевного сумрака»[51], живущего в поэте, утверждая сюрреалистическую веру во «всемогущество грезы»[52]. В полной мере подтверждают они правоту Н. Татищева, заметившего, что Поплавский «пользовался словами как музыкант звуками: звук дает образ, но неопределенный, и сейчас же торопится замереть, уступая место другому, похожему, но иному»[53].

И все же попытаемся хотя бы частично повторить вслед за поэтом пройденный им путь «от образа к образу». Забегая вперед, скажу, что эта попытка пристального прочтения стихотворения Поплавского неизбежно приведет нас, в конце концов, к более глубокому пониманию роли музыкального начала в нем. Прежде же всего мы заметим, что в целом ряде образов и мотивов «Морелла I» перекликается с «Возвращением в ад», и перекличка эта весьма значительна по своему духовному диапазону.

Действительно, через все стихотворение, от первой до последней строфы, постоянным рефреном звучит тема непримиримого противостояния ночи как воплощения творческой силы — и губительного утра. Тютчевский мотив ночи-творчества обретает, таким образом, предельную остроту. Уже в первой строфе антитеза ночи и утра дает знать о себе в возникающих один за другим образах ночи, играющей на рояле (игра на рояле становится здесь образом-знаком творчества, как и игра оркестра в «Возвращении в ад»), — и «привиденья рассвета». В дальнейшем это противостояние обостряется, определяя «драматургию» взаимодействия вовлеченных

в него образов. Во второй (опущенной здесь) строфе мы читаем: «Утро маской медузы уже появлялось над миром, / Где со светом боролись мечты соловьев в камыше». Это столкновение между «утром», уподобленным «маске медузы» (обращающей, как известно, все живое в камень), и «мечтами соловьев» (одно из традиционнейших воплощений силы искусства), борющихся со светом, получает трагическое завершение в двух последних строфах стихотворения, где возникают опять противостоящие друг другу образы, — но итог этого противостояния очевиден: «Соловьи догорали и фабрики выли вдали», «Свет смеется над нами».

В центре развернувшейся в стихотворении трагедии противостояния ночи-творчества и смертоносного утра оказывается образ Мореллы. Найденный, повторю, Поплавским в рассказе Э. По (где Морелла — умершая и воскресшая жена героя, воплощение всей мудрости мира и бессмертия любви), он обретает в интерпретации поэта иной смысл. Словно в неясном ночном видении этот загадочный образ возникает на пространствах волшебного мира, созданного Поплавским, осеняя этот мир орлиными крылами («Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах...») и сообщая ему глубину вечности («нежная девочка-вечность в гробу»).

Одна — и немаловажная — из разгадок этого образа может быть найдена именно в контексте противостояния «ночь — утро» в стихотворении. Уже в первой строфе образ Мореллы неотделим от этого противостояния, более того, оказывается одним из его воплощений — свет зари знаком смерти синеет на ее «сжатых устах». В третьей же строфе Морелла прямо уподоблена «ночи-творчеству»: «Ты как ночь мирозданьем играла...». Взгляд ее — заметим и эту неслучайную деталь во второй строфе — устремлен на «созвездие Лиры». Это значение образа, соединяясь со смыслом первых двух строк третьей строфы («Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала, / Ты как будто считала мои краткосрочные годы...»), дает ключ к достаточно полному его объяснению: Морелла — символ вечности и судьбы и одновременно (одно здесь следует из другого) символ творчества. Иными словами — и Судьба (Вечность), и Муза.

В этой разгадке убеждаешься, вчитываясь в шестую, предпоследнюю строфу стихотворения, где картина торжества гибельного утра, победившего в схватке со своим антиподом, ночью-творчеством (см. 2-ю строку этой строфы), заключает в себе и смерть Мореллы: «Ты, как маска медузы, на белое время смотрела...»; «мертвая вечность покинула чары земли».

Так возникает в стихотворении Поплавского образ Музы, заставляющий вспомнить о «Возвращении в ад», где действует иная Муза — «кромешная радость». Стоит, видимо, задуматься о том, насколько различны, более того — противоположны друг другу два эти образа. Прежде всего, бросается в глаза разница «внешняя»: если в «Морелле» перед нами возникает высокий романтический образ — то ли орел, то ли грифон (см. 1-ю, 3-ю и 4-ю строфы), «нежная девочка-вечность», «гордый, немой ореол», — то в «Возвращении в ад» Муза принимает страшный облик чудовища с тяжелыми клешнями и пылающим «красным зраком» (сравним его, кстати, со «снеговыми глазами» Мореллы).

Эта очевидная разница в высоте полета сюрреалистического видения, родившего каждый из двух образов, конечно же, не случайна. За нею — значительный внутренний разрыв между полюсами, обозначившими диапазон духовных, нравственных поисков, представлений поэта о душе и мире и их взаимоотношениях.

Чтобы яснее увидеть это, обратим внимание на два других образа, возникающих в стихотворении о Морелле. Образы эти, казалось бы, носят в картине, создаваемой Поплавским, периферийный, «служебный» характер. И все же, рассматривая их и в структуре стихотворения, и в контексте творчества поэта, внимательный читатель заметит заключенный в них важный смысл.

Прежде всего, обратимся к 4-й строфе «Мореллы». Она начинается строкой: «Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах...». Опять, как видим, перед нами пример типичной для сюрреалистов поэтики неточного слова: орлы не «развеваются». Задумаемся, однако, о том, что же стоит за этой кажущейся «неточностью». Напомню в связи с этим, что у Поплавского образ Мореллы живет не в одном (частично приведенном выше) стихотворении. Следуя, видимо (в определенной мере, конечно), за сюжетом рассказа Э. По, поэт создает два взаимосвязанных стихотворения: «Морелла I» и «Морелла II». И вот во втором стихотворении (где речь идет о возвращении возрождающейся Мореллы) мы находим строки (опять, кстати, в 4-й строфе), проясняющие смысл образа «развевающегося» орла: «Ты, как черный штандарт, развевалась на самом краю». Это развитие образа оказывается весьма важным, если вспомнить о той роли, которую в поэтическом мире Поплавского, в выработанной им системе символики играл образ флагов. Задумаемся: почему, собственно, поэт назвал свой первый сборник стихов «Флаги»? Ответить на этот вопрос, в общем, не трудно: в сборнике есть стихотворение под этим названием. Можно, однако, догадаться, что выбор названия для сборника был не просто делом случая, что оно заключало в себе важный для поэта расширительный смысл. Обратим внимание: в стихотворении «Флаги» с первой же строфы образ флагов одушевляется: «на больших шестах мечтали флаги», «всех нас флагов осеняла жалость». В дальнейшем, когда мы читаем в этом же стихотворении о том, что же грезится флагам, развевающимся над летним городом (а грезится им близкое море, «остов корабельный», молитва «корабельной музыки» и т. д.), нам все больше открывается глубокий символический смысл этого образа, бесконечно превосходящий его «видимые» пределы:

Быстрый взлет на мачту в океане,
Шум салютов, крик матросов черных.
И огромный спуск над якорями
В час паденья тела в ткани скорбной.

Первым блещет флаг над горизонтом
И под вспышки пушек бодро вьется
И последним тонет средь обломков

И еще крылом о воду бьется.
Как душа, что покидает тело <...>

«Душа, что покидает тело», мечты и страдания трепещущей живой души — вот ключ к пониманию этого образа. В правоте такого вывода мы убеждаемся, открыв следующий сборник Поплавского «Снежный час» и найдя там стихотворение «Флаги спускаются». В нем возникает «под дождем промокший ангел флагов» — символ души творческой, души художника, склоняющейся над толпой, озаряющей жизнь сиянием «вечного праздника». Поэт говорит о жестокой судьбе художника, о жертвенности избранного им высокого пути:

Все темно, спокойно и жестоко,
Высоко на небе в яркой ризе
Ты сиял, теперь сойди с флагштока,
Возвратись к обыкновенной жизни.

Спи. Забудь. Все было так прекрасно.
Скоро, скоро над твоим ночлегом
Новый ангел сине-бело-красный
Радостно взлетит к лазури неба.

<...>

Что ж, пади. Ты озарял темницу,
Ты сиял, приняв лазурный ужас,
Спи. Усни. Любовь нам только снится,
Ты, как счастье, никому не нужен.

Итак, образ флага как символ души человеческой и, в крайнем его выражении, «ангел флагов» как символ души художника (поэта, творца) оказывается весьма значимой и неизменной чертой поэтического мира Поплавского. Только в первом сборнике поэта образ флагов, полный символической глубины, возникает в таких стихотворениях, как «Розовый час проплывал над светающим миром...», «Мистическое рондо II», «Саломея II», «Дух музыки», «Остров смерти», «Целый день в холодном, грязном саване...».

Стоит обратить внимание и на то, как перекликается символический образ флага-души, «ангела флагов», взметнувшегося — в стихотворении Поплавского — над земной «обыкновенной жизнью», со строками Маяковского: «Это я / сердце флагом поднял». Нельзя в связи с этим не вспомнить о годах поэтической юности Поплавского (о времени написания «Герберту Уэльсу»), когда он был, по его собственным словам, «резким футуристом» и находился под очевидным влиянием Маяковского. Приведенные выше строки Маяковского из его поэмы «Человек», написанной в 1916–1917 гг., Поплавский наверняка знал. Можно, видимо, говорить о том, что в образе флагов у Поплавского слышится отзвук футуристическо-

го прошлого, что опыт русского футуризма оживает здесь, преображенный магией сюрреалистического видения.

Выскажу и другое предположение — что стихотворение Поплавского «Флаги спускаются», написанное в 1931 г., или прямо посвящено памяти Маяковского, ушедшего из жизни в 1930 г., или, по крайней мере, создано под впечатлением от его гибели.

Возвращаясь же к циклу о Морелле, заметим, что возникающий здесь образ развевающегося флага («штандарта») в «описании» Мореллы, как сказал бы нормальный структуралист, продолжает цепочку семантических потенций образа Мореллы, открывая в ней еще одно звено: Морелла — душа.

С этим связана и особая роль другого образа, не случайно появляющегося в обоих стихотворениях о Морелле, — образа зеркала. Образ этот впервые возникает в «Морелле I» в той же строфе (вряд ли и это случайно), где Морелла — с помощью точно найденного «неточного» слова уподобляется душе:

Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах,
Ты, как гордый, немой ореол, осеняла судьбу.
Ты вошла не спросясь и отдернула с зеркала скатерть
И увидела нежную девочку-вечность в гробу.

Заметим, кстати, что душа становится у Поплавского и синонимом вечности: «девочка-вечность в гробу», «мертвая вечность».

В следующем же стихотворении («Морелла II») образ зеркала становится ключевым в картине возвращения «Мореллы» — «девочки вечности», что «расправила крылья орла» (опять перекличка с образами первого стихотворения):

На дворе Рождество. Спит усталая жизнь над гаданьем,
И из зеркала в мир чернокрылая сходит судьба.

Как видим, «зеркало» у Поплавского особое, за его поверхностью зияет мистическая глубина. В обоих стихотворениях о Морелле оно оказывается волшебной гранью, соединяющей душу с миром. В первом случае оно открывает Морелле-Музе, Морелле-душе ее истинную судьбу, ее смертный образ: «И увидела нежную девочку-вечность в гробу». Во втором — Морелла из глубины зеркала сходит в мир. Напомню, кстати, что за этим обращением к магической власти зеркала — немалая и теософская, и литературная традиция, немалый опыт поэтического осмысления в XX веке, связанный, в частности, с именами Ахматовой, Ходасевича, Есенина, других русских поэтов[54].

Теперь, осознав глубинный смысл образов «флага» и «зеркала», мы можем с большей ясностью представить себе истинное содержание образа Мореллы-Музы и значительность дистанции, отделяющей ее от образа Музы-«кромешной радости» в «Возвращении в ад». Вспомним — ведь и в

этом стихотворении возникают те же образы: «зеркало», «душа», «муза», но их содержание и характер их взаимодействия разительно отличаются от того, что мы видим в цикле о Морелле. Действительно, Морелла, как мы уже видели, находится в союзе с магическим зеркалом, взаимоотношения этих образов гармоничны и даже в какой-то мере родственны: в зеркале отражена душа — «девочка-вечность» — Морелла; зеркало оказывается той волшебной бездной, из которой Морелла возвращается в мир.

В «Возвращении в ад» происходит нечто противоположное. Мотив «зеркала» возникает и здесь — вспомним «стеклянный дом», «хрустальный подъезд» с многократными отражениями в его зеркальных гранях. Есть и внешняя параллель между двумя произведениями: Морелла видит свое отражение в зеркале — и герой «Возвращения в ад», как мы догадываемся, встречается с собственным отражением, подойдя к «хрустальному подъезду». Однако на этом все сходство и кончается. Как и в стихотворениях о Морелле, в «Возвращении в ад» Муза-«кромешная радость» и зеркало вступают во взаимодействие, но их встреча принимает характер открытого конфликта, перерастающего в гибельное столкновение. В начале стихотворения, напомню, герой не допускает Музу к «стеклянному дому», силой удерживая ее вдали от «хрустального подъезда»: «Ее ловлю я за цветистый хвост / И говорю: давайте, друг, прощаться». В дальнейшем же, как мы помним, вторжение Музы-«кромешной радости» приводит к уничтожению «стеклянного дома», раздавленного ее тяжелой клешней. «Трещит стекло в безмолвии ночном», — вот судьба магического «зеркала» в «Возвращении в ад».

В основании же трагического исхода этого конфликта оказывается внутреннее содержание участвующих в нем образов. Взглянем на смысловую структуру образов Музы и, условно говоря, «зеркала» в цикле о Морелле и в «Возвращении в ад» — разница между ними весьма красноречива. В стихотворениях о Морелле зеркало предстает вместилищем души, но душа оказывается здесь и Музой — не случайно оба эти понятия воплощены у Поплавского в образе Мореллы. Между этими тремя образами: Музой, душой и связующим их магическим зеркалом нет противостояния, здесь властвует гармония. Магическое зеркало оказывается зеркалом души, в котором живет Муза — воплощение гармонии, «нежной вечности». Противоречие возникает вне этого гармоничного триединства — в его столкновении с «внешним» миром, которое происходит в рамках антитезы: ночь-творчество — гибельное утро. Картины ада есть и здесь, но они рождаются за пределами души, воплощаясь в сюрреалистических образах торжествующего смертоносного утра: «привиденье рассвета», заря, синеющая «на устах», утро — «маска медузы», догорающие соловьи, воющие фабрики. Все эти адские образы противостоят гармонии, живущей в душе — Музе — Морелле. Победа утреннего мира, «белого времени» становится (в «Морелле I») роковой для обеих ипостасей образа Мореллы. Картина же возвращения Мореллы (в «Морелле II»), утверждение бессмертия души и творчества перед мертвящим хаосом «белого времени» — обездушенного дня — осуществляется опять на началах гармонии, через магическое зер-

кало души: «чернокрылая <...> судьба», Муза сходит из бездны зеркала в уснувший мир, в ночь Рождества. Опять здесь возникает тютчевский мотив ночи-творчества, опять обретает силу ночное таинство души, и возвращение Мореллы (Музы) в мир происходит как творческий акт.

Совершенно иная картина открывается перед нами в «Возвращении в ад». Если образ Мореллы в «Морелле I» дан в противостоянии картине гибельного утра, образам ада, находящегося вне души, — то образ Музы-«кромешной радости» в «Возвращении в ад» возникает и действует в открытом противостоянии аду, поселившемуся в душе героя. Если образ «зеркала» в цикле о Морелле оказывается вместилищем души, в которой живет и Муза, гармония, — то образ «стеклянного дома» в «Возвращении в ад» (включающий в себя, как мы помним, и функцию «зеркала») тоже предстает перед нами вместилищем души героя, но в душе этой живет ад. Потому и возникает принципиальная разница во взаимодействии образов «Мореллы» и зеркала, Музы-«кромешной радости» и «стеклянного дома». Открывшаяся в мир дверь из вечности — и треск раздавливаемого стекла; таково трагическое развитие взаимоотношений души и мира, темы души и творчества в поэзии Поплавского, от стихотворений о Морелле до «Возвращения в ад».

Более того, разница в решении этой проблемы дает знать о себе и в самом образе Музы. В цикле о Морелле перед нами — воплощение гармонии, образ, соединяющий в себе и нежность, и мощь, «нежную девочку-вечность» и «крылья орла». В «Возвращении в ад» возникает совершенно иной образ, облик которого поражает своей глубокой противоречивостью, живущим в нем внутренним конфликтом: с одной стороны — «радость, вод воздушных дочь», «цветистый хвост»; с другой — страшилище с тяжелыми клешнями и пылающим «красным зраком». Очевидно, что в «Возвращении в ад» образ Музы, оказывающейся тоже достоянием души, самим обликом своим говорит о разладе в душе героя; частичка ада живет и в нем. Здесь, кстати, открывается и еще один смысл оксюморонного определения Музы — «кромешная радость».

И наконец, глубокий смысл заключен в образах лирических героев двух произведений; различия между ними говорят о значительных моментах эволюции творческой, вообще — духовной позиции Поплавского. Собственно, лирическими героями в строгом смысле их назвать трудно, скорее перед нами полноправные участники развертывающегося сюрреалистического действа. В наиболее важных своих проявлениях эти герои, в основном, противостоят друг другу. О главном, быть может, что разделяет их, мы уже говорили: если у героя «Мореллы I» в душе царит гармония, то у героя другого стихотворения в душе обитает ад. Обратим внимание и на разницу во взаимоотношениях героя и Музы. В цикле о Морелле между ними — огромная внутренняя дистанция: Муза (Морелла) «осеняла судьбу», она «как черный орел развевалась на желтых закатах». Для героя стихотворения Морелла-Муза — сверхъестественная, полубожественная, не зависящая от него сила. Скорее наоборот — она его даже не видит: «Твой таинственный взгляд, провожая созвездие Лиры, / Соколиный, спокойный,

не видел меня на земле». Она властна над его судьбой: «Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала, / Ты как будто считала мои краткосрочные годы». (Строки эти оказались горьким пророчеством — через четыре года после выхода сборника «Флаги», куда вошли и стихотворения о Морелле, Поплавский погиб. Причина его гибели до сих пор до конца не раскрыта.) Он — дитя Музы, «орленок». Его обращения к ней часто звучат мольбой, брошенной в вечность: «О, Морелла, усни...», «О, Морелла, вернись...»

Нечто противоположное происходит в «Возвращении в ад». Никакой внутренней дистанции между героем и Музой — «кромешной радостью» — здесь нет, отношения между ними скорее близкие, даже фамильярные. Муза не осеняет горизонтов героя, как это было в стихотворениях о Морелле, а идет с ним вместе через «город, площадь, мост», безуспешно пытаясь обогнать его. Если в «Морелле I» герой не в силах сдержать ее порывов («Почему я тебя потерял?», «Почему я упал и орла отпустил на свободу?»), если он молит ее, взлетевшую к желтым закатам судьбы, вернуться, — то в «Возвращении в ад» герой вполне может совладать с Музой, он силой, бесцеремонно поймав за «цветистый хвост», останавливает ее на пути к «стеклянному дому», говоря с явной категоричностью: «...давайте, друг, прощаться».

Глубинный смысл этого, вроде бы «внешнего», противостояния героев двух стихотворений откроется нам лишь при сопоставлении их завершающих строф, где отношения всех слагаемых поэтической картины получают свое окончательное развитие. Перечитаем еще раз последнюю строфу «Мореллы I»:

О, Морелла, вернись, все когда-нибудь будет иначе,
Свет смеется над нами, закрой снеговые глаза.
Твой орленок страдает, Морелла, он плачет, он плачет,
И как краска ресниц, мироздание тает в слезах.

Вчитываясь в эти строки, мы вдруг обнаруживаем, что все поэтическое действо, развивавшееся в стихотворении под знаком торжества наступающего хаоса, победы смертоносного утра над ночью-творчеством, завершается неожиданным утверждением иллюзорности этой победы. В самом деле, казалось бы, торжество обездушенного хаоса над гармонией души необратимо: исчезающая, угасающая Морелла, догорающие соловьи, вой фабрик, «мертвая вечность», покидающая «чары земли», смех наступающего утра («Свет смеется над нами») — все говорит об этом. Но вот в двух последних строках — впервые в стихотворении — на фоне побеждающего хаоса ясно вырисовывается фигура героя. Он страдает, плачет — и вдруг оказывается, что *самим страданием своим* он преодолевает наступление гибельного «белого времени», что вся мощь торжествующего хаоса — ничто перед чистотой его слез: «И как краска ресниц, мироздание тает в слезах».

Обратим внимание и на другое. Завершая стихотворение картиной торжества страдания и слез человеческих над обездушенным миром, Поплав-

ский тем самым в корне меняет представление о взаимоотношениях героя стихотворения и обожествляемой им Мореллы-Музы. Сила слез и страдания человека оказывается не только равна магической власти искусства, но в каком-то смысле и возвышена над нею: в слезах этих исчезает все мироздание, таящее в себе и разгорающийся мир смертоносного утра, только что одолевший ночь-творчество. Вспомним: в третьей строфе стихотворения образ Мореллы отождествлен с Музой через упоминавшийся уже тютчевский мотив: «Ты как ночь мирозданьем играла...». И вот теперь, в завершающих строках поэт теми же мазками рисует картину торжества человеческого страдания: «И как краска ресниц, мироздание тает в слезах». Но если образ Мореллы в третьей строфе именно приравнен к ночи-творчеству («Ты как ночь...» и т. д.), то сила слез и скорби оказывается выше: все мироздание *черной ночной краской* стекает с ресниц героя. Страданием своим герой стихотворения удерживает гармонию над хаосом, заменяя ушедшую Музу — Мореллу. Этика приходит на смену эстетике и возвышается над нею, нравственное усилие утверждается как сверхтворческий акт.

Столь «неожиданное» разрешение конфликта, на котором построено все стихотворение, далеко не случайно — ничто не случайно у Поплавского. В завершающих строках «Мореллы I» воплощена выстраданная им мысль, которую он прямо высказал в одной из наиболее значительных своих статей: «Уже становится ясно, что вся грубая красота мира растворяется и тает в единой человеческой слезе...»[55]. Осознание глубинного смысла заключительных строк «Мореллы I» заставляет по-новому взглянуть и на последнюю строфу «Возвращения в ад»:

И красный зрак пылает дочки вод,
Как месяц над железной катастрофой,
А я, держась от смеха за живот,
Ей на ухо нашептываю строфы.

Как видим, и здесь перед нами строки, окончательно завершающие картину поражения сил хаоса, ада, поселившегося в душе героя. Напомню, что сама эта картина крушения адского «гнезда» развернута в предыдущих строках стихотворения: «Стеклянный дом, раздавленный клешней / Кромешной радости, чернильной брызжет кровью. / Трещит стекло в безмолвии ночном...».

Да, силы ада терпят, казалось бы, поражение и здесь — но и картина происходящей катастрофы, и смысл участвующих в ней образов героя и Музы противоположны тому, что мы видели в «Морелле I». Если в стихотворении о Морелле победа над наступающим хаосом приходит вслед за умиранием, угасанием ночи-творчества, Музы, Мореллы — то в «Возвращении в ад» крушение сил ада, хаоса происходит именно в пределах тютчевского мотива ночи-творчества, проявляющей свою магическую силу. И не угасание, уход Музы видим мы здесь (как видели в «Морелле I»), а напротив — яростное появление Музы — «кромешной радости», обрушившейся всей своей мощью на адские силы. И герой этого стихотворения

не страдает и не плачет, разлученный с Музой (как в «Морелле I»), а хохочет, нашептывая ей на ухо строфы.

Значит, поражение сил хаоса происходит в «Возвращении в ад» не ценой расставания с искусством и ставшего, таким образом, необходимым и неизбежным нравственного усилия — как это было в «Морелле I». Напротив, именно искусство демонстрирует теперь свою страшную всесокрушающую силу. Именно в образах-знаках искусства, в процессе творческого действа происходит вся сцена катастрофы — от вступления оркестра до прихода «кромешной радости» и, в конце концов, до нашептываемых ей героем на ухо строф. И обратим внимание на многозначительную деталь: в «Морелле I» противостояние наступающего хаоса и героя обозначено антитезой *смех — слезы* («Свет смеется над нами...» — и «Твой орленок страдает, Морелла, он плачет, он плачет...»). В «Возвращении в ад» эта же антитеза оказывается перевернутой: смеется здесь герой («держась от смеха за живот»), и его хохот смешивается с воплями гибнущих обитателей «стеклянного дома» и с треском раздавливаемого стекла. Не очищающая сила слез, не высокая правота страдания, а тяжелая клешня искусства (Музы-«кромешной радости») сокрушает ад, живущий в душе героя; и оба они — и герой, и его Муза — далеки от сострадания. Не этика (как было в «Морелле I») заменяет здесь эстетику в окончательном торжестве над силами окружающего хаоса (ада), а эстетика, лишенная этического начала, демонстрирует свою страшную силу. Видимо, этим объясняется и отсутствие в «Возвращении в ад» той дистанции между героем и Музой, которую мы видели в «Морелле I»: не одухотворенная нравственным идеалом, Муза сходит с того пьедестала, на который ее воздвиг герой стихотворений о Морелле, она не осеняет теперь горизонтов его судьбы, но «приземляется», становится с ним вровень. Не орлиные крылья — символ полета, духовной высоты, а тяжелая клешня — символ тянущей вниз бездуховной мощи — оказывается теперь важнейшей «подробностью» этого образа. В этом заключена и окончательная разгадка парадоксального, внутренне конфликтного, радостно-чудовищного облика Музы-«кромешной радости»: лишенная этического начала, Муза сама становится одним из демонов, живущих в душе героя.

Так путь Поплавского, где значимыми вехами оказываются и стихотворения о Морелле, и «Возвращение в ад», открывает перед поэтом разные глубины трагедии человеческой души, трагедии искусства. В «Морелле I» говорится о трагическом столкновении души (в которой живет гармония) с хаосом обездушенного мира, о бессилии искусства перед валом наступающего хаоса. И о том, что в момент безысходности, когда угасающая Муза («мертвая вечность») покидает «чары земли», сама душа человеческая и живущие в ней добро и страдание становятся последним прибежищем гармонии. Потому и звучат в завершающей строфе стихотворения слова надежды: «О, Морелла, вернись, все когда-нибудь будет иначе...».

«Возвращение в ад» означает выход поэта на иной уровень постижения трагедии души в современном мире. Гармония уходит уже из души человеческой, душа сама становится воплощением дисгармонии, обиталищем

адских сил; нравственное усилие ей недоступно. Отсюда — и искалеченный, «мутантный» образ искусства — «кромешной радости», — из которого уходит нравственное начало и которое способно лишь на грубое насилие, только усугубляющее дисгармонию этой жизни. Потому, кстати, и не звучит здесь никакой ноты надежды, потому и плач (который мы слышали в «Морелле I») здесь неуместен — ведь где слезы, там добро, там очищение и надежда. Здесь же хаос поглотил все — и лишь хохот раздается в зияющей нравственной пустоте.

Гораздо яснее становится теперь и роль музыкального начала в двух этих стихотворениях, а через них — во внутренней эволюции поэта. Торжественная мелодия, звучащая в «Морелле I», воплощает в себе и гармонию, живущую в образе «Мореллы» и в душе лирического героя, и трагедию гибельного столкновения души с миром, гармонии с хаосом. Какофоническая же звукопись «Возвращения в ад», соединенная, как мы видели, с противоестественностью «звуковых» образов, пронизывающих это стихотворение, становится музыкальным «знаком» хаоса, дисгармонии, поселившейся в душе героя и определившей природу его Музы — «кромешной радости». Значит, песня Орфея на пространствах поэтического мира Поплавского на разных этапах сотворения этого мира звучит по-разному: если в «Морелле I» она одухотворена силой гармонии и надежды, очистительной силой высокой трагедии души, — то в «Возвращении в ад» она (оборачиваясь, в сущности, «антимузыкой») несет в себе лишь разрушение.

Иными словами, музыка у Поплавского (в данном случае — в «Морелле I») несет в себе нравственное содержание: в ней гармония и надежда, в ней острое чувство трагичности существования. О духовном, нравственном смысле музыки, о неизменно звучащей в ней трагической ноте говорил и сам Поплавский: «Все погружается в музыку, как бы в метель. Мир оправдывается музыкой. Хорошо умирать под музыку, сладко в музыке плакать, оставлять отчизну, опускаться на дно»[56]. Прямая связь музыкального начала с началом трагическим, с идеей гибели, умирания, конца была очевидна для Поплавского, — и так же очевидна была для него живущая в ней сила вечной жизни, торжествующей над временностью исчезновения: «...только погибающий согласуется с духом музыки, которая хочет, чтобы симфония мира двигалась вперед. Которая хочет, чтобы каждый такт ее (человек) звучал безумным светом, безумно громко, и переставал звучать, замолкал, улыбаясь, уступал место следующему». И дальше: «Всякое самосохранение антимузыкально, не хотящий расточаться и исчезать — это такт, волящий звучать вечно, и ему так больно, что все проходит, больно от всего, от зари, от весны...»[57].

В последней фразе речь идет о живущем в каждом человеке (такте в симфонии мира) внутреннем неприятии своего ухода, о неизбежно связанной с этим боли. И все же: «Всякое самосохранение антимузыкально» — не напоминают ли эти слова о «Возвращении в ад», о возникающем там образе Музы-«кромешной радости»? Действительно, если в «Морелле I» перед нами развернута картина гибели Мореллы — Музы в столкновении с силами хаоса, со смертоносным утром, если конечное торжество жизни

и гармонии становится возможным через ее гибель, — то в «Возвращении в ад» мы видим нечто противоположное. Муза не только не гибнет здесь, но яростно демонстрирует свою всесокрушающую мощь. Наступающий хаос ей «не страшен», ибо она (как и душа героя стихотворения) приняла его в себя, лишившись при этом главного — гармонии, которая одухотворяла ее и несла в себе нравственный смысл. Это иллюзорное «самосохранение», оборачивающееся нравственной гибелью, и определяет «антимузыкальность» образа Музы-«кромешной радости», дающую знать о себе и в поэтике стихотворения.

Так еще одной стороной оборачивается линия, идущая в русской поэзии от Пушкина к Тютчеву, от Тютчева — в двадцатый век, к Блоку, к Ходасевичу, потом к Поплавскому, — линия, отмеченная все более ощутимым вторжением дисгармонии в мир и в душу человеческую. В «Возвращении в ад» Поплавский развернуто демонстрирует крайнее выражение этой мрачной тенденции — торжество хаоса, калечащего душу и изгоняющего нравственность из творчества, т. е. приводящего к тому, что мы сегодня назвали бы дегуманизацией искусства.

Все это, конечно, далеко не случайно возникло в поэзии Поплавского. Именно на пути постижения растущей трагедии человеческой души, осознания судьбы искусства в трагедии земного бытия, — именно здесь поэзия его обращена к самым, может быть, больным, жизненно важным для него вопросам, которыми мучился он постоянно, к которым возвращался снова и снова: в стихотворениях, прозе, критических статьях, в дневниках, в разговорах с друзьями. Он остро чувствовал трагизм человеческой судьбы — в разобщенности душ, в разлучении души и мира. («Разлука в пространстве и во времени. Первичное распадение Единого», — писал он[58]), в неизбежности «исчезновения человека»[59]. Чувство растущей трагедии жило в нем постоянно. Его друг и душеприказчик, оставивший прекрасные воспоминания и статьи о Поплавском, Н. Татищев сообщает поразительную подробность: «...На переплетах тетрадей, на корешках книг, всюду находим записи: “Жизнь ужасна”»[60]. Ясна для него была и совершенно реальная, свободная от какого-либо мистического ореола трагичность эпохи, неизбежность близящейся катастрофы: «Мы живем ныне уже не в истории, а в эсхатологии, и даже самые грязные газеты это смутно понимают»[61]. На фоне этой огромной боли и безысходности неизмеримо малым казалось ему значение искусства, и единственное его оправдание он видел в том запасе добра, в той нравственной поддержке, которые оно должно нести в себе. «Что же остается, — спрашивал он себя, — когда познано, что и заниматься, и не заниматься искусством одинаково грех? Остается жалость к высшему человеку (а все люди высшие, и чем ниже и темней человек, тем выше). Жалость в форме всякого рода участия (и, конечно, гораздо выше давать деньги, чем давать мысли. И малейший парад Армии Спасения стоит всего Лувра)... Литература есть аспект жалости»[62]. Эту (последнюю) фразу он повторяет не раз в своих работах.

Отчего же поэт, призывая к жалости, в стихотворениях своих снова и снова возвращает человека к трагедии, участником которой ему, человеку,

суждено быть? Для чего ему нужно создавать произведение («Возвращение в ад»), говорящее о замкнувшемся круге Зла, когда ад проникает в душу, а добро, жалость уходят из искусства? Не создает ли он, таким образом, антиискусство, умножающее зло и ожесточающее душу?

Дело в том, — и это было принципиально важно для Поплавского, — что жалость в искусстве он понимал не как анестезию, отвлечение от происходящей трагедии. (Поэтому, кстати, неточен был Г. Адамович, увидевший именно такую жалость в поэзии Поплавского: «Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло... Оттого-то вся поэзия Поплавского имеет какой-то обволакивающий, анестезирующий привкус и оттенок, будто это нескончаемая, протяжная колыбельная песнь. Отсюда ее навязчивая, одурманивающая музыкальность...»[63].) Нет, именно в погружении человека в боль, в распахивании перед ним истинных — или еще возможных — горизонтов происходящей трагедии видел поэт то добро, ту жалость, которые должно нести в себе искусство. «Помогает ли человек кому-нибудь печалью? Да, вероятно. Боль мира следует увеличить, чтобы сделать ее сносной, боль мира должна быть непереносимой, чтобы ее можно было полюбить. А бессильная помочь жалость — к чему она?» И дальше: «Тогда, когда уже очень больно, уже не больно вовсе, также, когда уже очень страшно, тогда уже больше не страшно, ибо и боль и страх становятся трагическими. А трагическое начало не величайшее ли упоение, освобождение и катарсис?»[64]. Деятельная жалость искусства, деятельная любовь, дающая возможность освобождения через трагедию, вот что было важно для Поплавского. Потому такое место занимала в его мире музыка («Хорошо умирать под музыку...»), что она обладает силой вознести боль человеческую на высоту трагедии. И именно потому отвергал он великую (и любимую им) музыку Баха, что находил в ней губительный яд «ирреализации и чужого страдания, вопль которого стремительно заглушается звучанием хрустальных сфер»[65].

А вот как определил он самую суть опасности, что таится в таком искусстве: «...таинственный антихристианский яд, которым полна музыка Баха». Размышления Поплавского о гуманизме искусства, об искусстве как воплощении деятельного добра были для него неотделимы от мыслей о христианских началах творчества. Поэзия и религия были в его представлении двумя родственными ипостасями духовной жизни мыслящего, а значит страдающего человека. «Человек настолько хитер, — записывает он на полях книги, — что единственные два вида своего настоящего страдания, страдания от разлуки с человеком и с Богом, сумел превратить в два рода тончайшего интеллектуального самоистязания: Поэзию и Религию»[66]. Все это было слито для него воедино: «литература, т. е. жалость (т. е. христианство)»[67].

Здесь возникает далеко не формальный, имеющий прямое отношение к творческой позиции Поплавского (и важный для понимания той духовной атмосферы, в которой жила молодая эмиграция первой «волны»), вопрос: если христианство, то какое? Вопрос этот вовсе не так прост, как представлялось иногда даже современникам поэта. К нему, скажем, обращался

Н. Татищев, уверенно высказывавшийся о католическом мироощущении Поплавского: «В 20-х годах в Париже Поплавский созрел и сформировался... В глубоко католическом Париже. "Католичеством пропитан весь воздух Парижа", говорил он, вся поэзия, все искусство... Здесь Поплавский нашел свою вторую родину. Готические соборы оказались ему ближе, чем наши пузатые храмы с розановскими батюшками, окруженными чадами мал-мала-меньше. Весь духовный путь Поплавского с его яростным динамизмом не православный»[68].

Все было, думаю, несколько сложнее. Да, созрел и сформировался Поплавский в Париже в 1920-е гг., да и в детстве воспитание его имело отчетливо западный «крен». Ясно и то, что для французских поэтов, оказавших на Поплавского очевидное влияние — для Рембо, Бодлера, Аполлинера — католицизм был естественным жизненным выбором. И Поплавский, конечно, глубоко и тонко чувствовал католические основы французской культуры; это не могло не сказаться и на его творчестве. И все же его религиозная ориентация была далеко не столь однозначной, как это порой представлялось, — свидетельством тому его стихотворения, проза, статьи, дневники. Дадим опять слово самому поэту. Размышляя в одной из своих статей о силе добра, о «единой человеческой слезе», в которой растворяется и тает «вся грубая красота мира», о том, «что насилие — грязь и гадость, что одна отдавленная заячья лапа важнее Лувра и Пропилеи»[69], он не случайно вспоминает здесь именно о православии: «Все безнадежные, все храбрые, все стоически доброжелательно настроенные... Все шутящие и танцующие с глазами, полными слез. Все они на заре новой жизни, т. е. православные, ибо православие только что раскрывается. Православие — болотный попик в изодранной ряске, который всех жалеет и за всех молится.

И за стебель, что клонится,
За больную лягушечью лапу
И за римского папу[70].

Православие неотделимо для Поплавского от таких понятий, как «добро», «жалость», «слезы» — и именно в этом поэт откровенно отдавал ему предпочтение перед другими направлениями христианства. «Христос католиков, — замечал он, — есть скорее царь, Христос протестантов — позитивист и титан, Христос православный — трости надломленной не переломит, он весь в жалости, всегда в слезах, потому-то все, далеко даже отошедшие от церковности, все же никогда с презрением о ней не говорят, а сохраняют навек некую боль разрыва с православием, как Блок. Католичество же, властное по природе, склонно вызывать гнев отступников». И здесь же: «Православие, омытое слезами стольких подвижников...»[71].

Размышления эти были для Поплавского неотделимы от проблем литературы, творчества. Процитированные только что слова о православии эхом отзываются в обращении поэта к одному из самых дорогих для него имен в русской литературе: «Лермонтов огромен и омыт слезами, он бесконечно

готичен. Ибо христианин это тот, кто часто плачет, тот же, кто плачет постоянно, тот святой». И опять: «Литература есть аспект жалости, ибо только жалость дает постигание трагического»[72]. Именно этой устремленностью к трагическому в искусстве объясняется то, что у Поплавского Лермонтов противопоставлен Пушкину, которого Поплавский называет «последним из великолепных, мажорных и грязных людей возрождения»[73].

Именно через православный выбор открывалась Поплавскому (в немногих сохранившихся записях о собственном творчестве) глубинная связь его поэзии с русской литературой. В своем дневнике в 1929 г. он замечает: «Чехов — самый православный из русских писателей, или, точнее, единственный православный русский писатель. Ибо что есть православие, если не полное прощение, полный отказ от осуждения, которые мы слышим в голосах Сони и Болотного попика? <...> Блок тоже православный поэт, поэт всепрощения, без какой-либо злобы или осуждения». И далее — важнейшее признание: «Вся моя поэзия — это только голос Сони, или по крайней мере я бы хотел, чтобы вся моя поэзия была голосом Сони, утешающей дядю Ваню, брошенного всеми в разоренном имении»[74].

В нравственном уроке «омытого слезами» православия видел Поплавский смысл искусства, отсюда — и многие его конкретные суждения о том или ином художнике. В письме к Ю.П. Иваску от 18 мая 1930 года он размышляет: «С тем что Вы пишете насчет удивления я совершенно согласен. По-моему именно удивлением жив пишущий — то есть скорее восхищением и жалостью. Ибо восхищением может быть познается форма мира, а жалостью его трогательное мистическое содержание. Восхитительная жалость (или удивительная жалость) вот чем мне кажется настоящее искусство. Корабль со звездным креном, да, но именно склоняющийся наклоненный к чему-то, а не благополучный гордый высокий над водою жизни. Есенин был такой, Маяковский же по-моему недостаточно плакал в жизни»[75].

При всей субъективности тех или иных конкретных оценок, которые давал Поплавский, очевидно, что сам принцип отношения к творчеству, литературе был для него неизменен: миссию настоящего искусства он видел в добре, в жалости, в «склоненности» к человеческому страданию. Этот взгляд на задачу и на самый смысл искусства, рождаясь из устремленности к увиденной им сути православия, соединял его с русской литературной традицией — «страдать надо». Уже это заставляет отнестись с сомнением к двум достаточно распространенным суждениям о поэте: о том, что православное мироощущение было ему чуждо (вспомним высказывание Н. Татищева на этот счет) и что он «в известном смысле был замечательным французским поэтом, принадлежавшим русской литературе лишь потому, что писал по-русски» (С. Карлинский)[76].

Сказать об этом необходимо еще и потому, что разговор о Б. Поплавском — это, в сущности, разговор обо всем молодом поколении первой «волны». Духовный путь Поплавского, его судьба оказались типичным и, вместе с тем, крайним выражением судьбы его сверстников-эмигрантов, наиболее ярким и трагическим ее воплощением. В отличие от старших

писателей, покинувших Россию уже признанными мастерами, эти молодые люди проходили путь творческого становления уже в эмиграции, в окружении иной национальной культуры. Взаимодействие с этой культурой было реальной частью их духовной жизни, их творческого опыта, в большей или меньшей степени оно давало знать о себе в их произведениях. И весьма характерно и важно, что даже Поплавский, «западник» с детства и человек необыкновенной эрудиции, для которого французская (и вообще — европейская) культура была такой же открытой книгой, как и русская, который испытал гораздо более сильное влияние французской литературы, чем многие писатели первой эмиграции, — даже он сохранил связь с национальными духовными и культурными истоками. Быть может, не всегда и не во всем он был верен православному выбору — не о том речь. Православие было для него нравственным идеалом христианского учения, воплощением Христа-страдальца, источником неиссякающего духовного тепла, милосердия. К этим нравственным целям он был устремлен в своем творчестве, и это во многом определяло его глубинную связь с русской культурой, литературой. Очень точно почувствовал это Ю. Иваск: «Нельзя сомневаться в том, что Поплавский испытал влияние и Бодлера, и “Проклятых поэтов” Франции. Его иногда называли русским Рембо. Можно назвать его и русским “модернистом”, близким французским сюрреалистам. Но есть и отличие: эмоциональность чужда “модерну” XX века, правда, не Аполлинеру, а у Поплавского была жалость — очень русская, роднившая его с Достоевским “Бедных людей”, а в поэзии с Иннокентием Анненским. <...> “...сюрреальный” Поплавский не стыдился жалеть; но Карлинский, как, вероятно, и другие новые “левые” поклонники Поплавского, об этом забывает. Но, отстранив жалость, нельзя понять его поэзию, а также и прозу»[77]. Отсюда, стало быть, и своеобразный характер сюрреализма Поплавского, природу которого вряд ли можно объяснить исключительно французским влиянием.

Стоит в связи с этим обратить внимание и на то, в каком направлении шла у Поплавского работа над текстом «Возвращения в ад». Сопоставим два варианта строфы, описывающей гибель «стеклянного дома» — души поэта. Вначале приведу эту строфу из раннего варианта стихотворения, хранящегося в архиве И. Зданевича в Париже и опубликованного Р. Гейро в 1997 г.[78]

Стеклянный дом раздавленный клешней
Ужасной радости, чернильной брызжет кровью.
Трещит стекло в безмолвии ночном
И в землю опускается как брови.

А вот знакомый уже нам следующий вариант[79], включенный Н. Татищевым в сборник стихотворений Б. Поплавского «Дирижабль неизвестного направления» (1965):

Стеклянный дом, раздавленный клешней
Кромешной радости, чернильной брызжет кровью.

Трещит стекло в безмолвии ночном
И Вий невольно опускает брови.

Разночтения, открывающиеся здесь, весьма многозначительны. В 1-ом варианте — «Ужасной радости», во 2-ом — «Кромешной радости». В 1-ом — «И в землю опускается как брови», во 2-ом — «И Вий невольно пускает брови». Во втором варианте образ Музы-«кромешной радости» вызывает к жизни отсутствовавший прежде тютчевский мотив «ночи-творчества». В последней строке, в позднем ее варианте, возникает образ Вия — и вот уже тень Гоголя встает над поэтическим миром Поплавского. Сопоставление вариантов наглядно демонстрирует осознанную направленность авторского замысла в его развитии от одного варианта стихотворения к другому: перерабатывая первоначальный вариант, Поплавский погружает создаваемую поэтическую картину в мир образов и мотивов русской литературы. Это очевидное движение к русской литературной традиции принципиально важно, оно во многом уточняет смысл стихотворения, обостряет духовный конфликт, лежащий в его основе. Образ Музы-«кромешной радости», возникающий во втором варианте стихотворения как сюрреалистический вариант тютчевского мотива ночи-творчества, оказывается и точнее по смыслу, и гораздо богаче по внутреннему диапазону, нежели первоначальный его вариант («ужасная радость»). Обращенность к тютчевскому мотиву ярче высвечивает семантику образа, объясняет характер его взаимодействия с другими образами в стихотворении. Важно и то, что образ Музы-«кромешной радости» обретает и некую смысловую «сверхзадачу», которой не было в первоначальном варианте. Ведь образ «кромешной радости» — т. е. Музы, лишенной этического начала, — приходит в яростное столкновение не только со «стеклянным домом» — душой поэта, но, в конечном счете, противостоит и самому тютчевскому мотиву ночи-творчества, неизменно исполненному глубокого нравственного смысла.

Эта же направленность авторского замысла дает знать о себе и во втором варианте последней строки отрывка. Замечу, прежде всего, что включение гоголевского образа в развертываемую поэтом фантасмагорию сюрреалистического действа далеко не случайно. Здесь поэт ясно обозначает национальный литературный исток своего сюрреалистического поиска. Ведь именно в произведениях Гоголя впервые в нашей литературе возникли образы, во многом предвосхитившие художественные открытия XX в. (в частности, опыт сюрреалистов), образы, обращенные к сфере подсознания, утверждавшие творческую силу грезы, вполне совпадающие по своей внутренней структуре с сюрреалистическими рецептами «ошеломляющего образа» (чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать «Нос» или «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»)[80]. Излишне напоминать, что все эти гоголевские образы несли в себе огромный нравственный заряд, были полны любви и сострадания. И обратим внимание, как проявляет себя гоголевский Вий в поэтическом мире «Возвращения в ад». Он «невольно опускает брови» — т. е. он, как можно догадаться, угнетен открывающейся перед ним картиной яростного торжества бездуховной мощи «кромешной

радости» и, кроме того, стремится, закрыв глаза, спасти хоть кого-нибудь от тяжелой клешни не знающего жалости демона. Иными словами, создаваемый Поплавским образ Музы-«кромешной радости», лишенной нравственного чувства, противостоит и гоголевской традиции, ясно обозначенной в стихотворении.

Стало быть, сама история текста «Возвращения в ад» говорит о том, как важно оказалось для поэта соотнести, в конце концов, возникающее здесь фантасмагорическое действо с образами, рожденными русской литературной традицией. И выясняется, что соединение в поэтическом мире Поплавского русской и европейской (прежде всего, французской) литературных, культурных традиций часто порождало и взаимодействие (а точнее, противостояние) в нем двух этических полюсов: восходящего к началам православия нравственного урока русской литературы («страдать надо») — и идеи имморализма искусства, идущей от той традиции французской литературы, которая связана с именами Лотреамона, «проклятых поэтов», сюрреалистов. Идею эту Поплавский не принимал, не случайно так настойчиво повторяется в его статьях мысль о литературе как «аспекте жалости». Однако, как видим, идея имморализма искусства стала для него предметом художественного осмысления: в «Возвращении в ад» он показал, каким чудовищем становится Муза, лишенная этического начала.

Надо при этом заметить, что все разностороннее творчество Поплавского глубоко целостно, многие важные для него идеи, образы, темы «перетекают» из его дневников в прозу, из прозы — в критические статьи, из статей — в поэзию. Вот он пишет (в статье 1930 года) о Христе православном, о том, что «одна отдавленная заячья лапа важнее Лувра и Пропилеи», — и в стихотворении его, написанном тогда же, возникает поэтическая картина, которую не понять вне ее устремленности к православию, не объяснить никаким западным влиянием:

Под березою в желтом лесу
Спит прекрасный лесной Иисус.

Кроткий заяц стоит над ним
Греет лапу о желтый нимб.
(«Дух воздуха», 1927–1930)

В статье «По поводу...» Поплавский высказывает мысль, поразительную в своей парадоксальности и, вместе с тем, глубоко для него закономерную, естественно развивающую, доводящую до последнего предела его представление о том Христе, что «весь в жалости, всегда в слезах»: «Религиозный экстаз совершенно освобождает от страха — следственно и от страха Божьего. И не страх Божий необходим, а новое восхищение, "ибо мир движется восхищением", новая любовь нужна, и скорее не могущество Божие приближает к нему сердца, а унижение Божие, распятие Его, жалобное прощение его... Ибо не Бог ли еще перед человеком виноват, не ему ли оправдываться. Не Бог ли погибнет в конце от раскаянья, если мир

погибнет. И как вообще кто-нибудь сможет в раю райское блаженство вкушать, если в бездне ада останется хоть один грешник, и конечно, ясно для меня, что Христос оставит свой рай и поселится навеки в аду, чтобы мочь вечно утешать этого грешника. Не человеку должно быть страшно, а Богу страшно на небесах за то, куда идет мир. Но где новое восхищение, Иисус Неизвестный? Не в грозном Боге он. Бог этот далек слишком и не способен возбудить любовь, ибо "вполне благополучен", а на земле в сораспятии Христу, в нищете Господней, в грязи Господней, и в отвратительности Господней, в венерологической лечебнице, в Армии спасения, и действительно для многих вероятно в поле»[81]. Читаем стихотворение, написанное, как и эта статья, в 1930–1931 гг., и видим те же мучительные раздумья поэта в полной тишины и простора картине рождественской ночи:

Тихо в черном саду, диск луны отражается в лейке.
Есть ли елка в аду? Как встречают в тюрьме Рождество?
Далеко за луной и высоко над жесткой скамейкой
Безмятежно нездешнее млечное звезд торжество.
(«Рождество расцветает. Река наводняет предместья...»)

Устремленность Поплавского к «омытому слезами» православию, утверждение литературы как «аспекта жалости», как орудия милосердия было, конечно, оборотной стороной остро ощущаемого им трагизма земного существования, чувства одиночества человека, разобщенного с другими людьми и с Богом, безысходности его судьбы. Эта нота трагизма, обреченности постоянно звучала в его поэзии, как и в произведениях многих его сверстников — поэтов русского Парижа (особенно того поэтического содружества, которое не случайно он назвал «парижской нотой»). Стоит задуматься о том, что этот мотив обреченности, безысходности, близящегося конца роднил поэзию Поплавского не только с произведениями многих его поэтических собратьев на русском Монпарнасе, но и с творчеством великих предшественников — прежде всего, Блока и Мандельштама. Как и у них, чувство трагизма бытия проникало у Поплавского на все уровни создаваемого мира, оставляя печать на всех его слагаемых, вплоть до мельчайшего из них — художественного образа. Мандельштама, скажем, впечатлял блоковский образ (из «Шагов Командора») «Черный, тихий, как сова, мотор». Упоминая об этом, А. Гришунин цитирует самого Мандельштама, справедливо услышав восходящие к Блоку нотки в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...»: «Только злой мотор во мгле промчится / И кукушкой прокричит»[82]. Однако, помимо очевидной преемственности связи между строками Мандельштама и Блока, обратим внимание на глубинную, смысловую их близость: и у Блока, и у Мандельштама звуковые образы (уханье совы, крик кукушки) несут в себе весть о скорой гибели. Трудно не заметить, как родственен этим звуковым образам «смерти пищик» — треск телефона из «Возвращения в ад» Поплавского.

Дело, конечно, не просто в смысловой близости тех или иных образов. С Блоком и Мандельштамом Поплавского роднило, прежде всего, понима-

ние музыки как важнейшей духовной основы жизни (и, в частности, творчества), воплощающей в себе весь трагизм бытия. «Предшественником и отчасти учителем» Поплавского называл Блока Г. Адамович, обращая при этом внимание на трагедийный смысл поэзии Блока, чутко воспринятый эмигрантским поэтом[83]. О том, как очевидна и важна была для Блока трагическая сторона жизни, хорошо сказал в одном из своих писем двоюродный брат поэта Г.П. Блок: «Ал<ександр> Ал<ександрович> <...> слышит все время то, чего мы, слава Богу, не слышим, привыкли не слышать. Стоит у какой-то щели, а из нее хлопьями мрак валит, он задыхается, отворачивается и видит нас: жалко ему, потому что любит нас и понимает наши радости, и досадно, что мы радуемся, когда мрак на нас летит. И выходит досада в жестких жгучих рифмах. Помог бы ему Господь захлопнуть эту щель и взглянуть наверх...»[84].

Слова эти, заметим, словно сказаны о Поплавском — только для «певца Мореллы» края той «щели», откуда валил на него мрак, откуда слышалось ему дыхание хаоса, были неизмеримо шире, чем для его предшественника. В этом был, конечно, знак времени — поэзия Поплавского выразила новую глубину трагедии мира и души в нем. Это точно подметил Г. Адамович: «Поплавский начинает с того, чем Блок кончил, прямо с “пятого акта” духовной драмы. Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло»[85].

Новый уровень трагедии души дал знать о себе как нельзя более отчетливо в «Возвращении в ад» — стихотворении, которое невольно побуждает вспомнить «Пляски смерти» Блока. Об этом писал в своих воспоминаниях Э. Райс[86], подчеркивая, что стихотворение Поплавского гораздо страшнее того, что создал в свое время Блок. Стоит заметить и то, что при всей схожести (образы мертвецов, вставших из гроба, танцующих на балу), поэтические картины, предстающие перед нами в «Плясках смерти» и «Возвращении в ад», отделены друг от друга немалой дистанцией. Если у Блока силы мрака страшным диссонансом вторгаются в обычную жизнь, в каждодневную людскую сутолоку, — то у Поплавского этот второй, «живой» план в принципе отсутствует; демонические образы (обитатели и гости «стеклянного дома» — души поэта) уже не «просто» возникают во враждебном им мире (как у Блока: «Живые спят. Мертвец встает из гроба...»), но в полной мере хозяйничают в нем, становятся единственными его обитателями. Драма души доходит до своего «пятого акта», хаос побеждает, мрак уже не только валит из «щели», но заполняет собою весь создаваемый поэтом мир, становится нормой в этом мире (потому-то поэт здесь, в отличие от автора «Плясок смерти», и не ужасается проносящимся перед ним демоническим видениям).

Вот куда вело то «четвертое измерение», которое Поплавский, осознанно обращаясь к заветам русской культуры, призывал открывать в создаваемом художественном мире и неизменно открывал в своей поэзии. Сосредоточение в боли, склоненность к человеческому страданию, к трагизму жизни, а отсюда понимание искусства (литературы) как «аспекта жалости» — вот что определяло укорененность творчества Поплавского в

русской национальной культурной традиции; вот что обращало его к православию. Вслед за Блоком (а до Блока и после него стояли и другие имена — мы уже вспоминали в этой связи о Тютчеве, Ходасевиче, Мандельштаме) Поплавский приходит к последнему акту трагедии души в обездушенном мире. На этом пути, как видим, он был не одинок в русской поэзии. Не случайно мысли о православии заставляли Поплавского, как мы видели ранее, вспомнить образы из стихотворения Блока. Обращение к Блоку как к «православному поэту, поэту всепрощения» оказывается для Поплавского — об этом шла уже речь — знаком той национальной культурной традиции, которая была так важна для него. Более того, в этом смысле русская национальная культурная традиция, неотделимая от нравственного смысла творчества и связанная для поэта, прежде всего, с православием (а в литературе — с такими именами, как Лермонтов, Чехов, Блок), была для него высоким творческим ориентиром, противостоящим и многому, что возникало в русской литературе в начале XX в., и той европейской традиции, которая шла от «проклятых поэтов» до сюрреалистов бретоновской группы — т. е. всему, что и в России, и в Европе рождалось на идее имморализма искусства: «Рембо и Блок, — писал он, — гении Формы и Жалости. Рембо был метафизиком от природы, но он был жесток и отходил в даль постигания, и все умирало и останавливалось за ним. Поэтому Рембо — гений, но можно его и не читать, ибо он не писал о самом главном, в то время как позор не читать Блока, и это невозможно»[87].

Имя Блока, неизбежно возникающее в размышлениях о Поплавском, заставляет задуматься о более широких, нежели позиции группы Бретона, основаниях его творчества — как в поэзии, так и в прозе. Ведь и в «Возвращении в ад», и во многих других стихотворениях очевидно присутствие и другой традиции, во многом повлиявшей на характер сюрреализма Поплавского и остающейся неизменной чертой его художественного мира. Уже сам путь создания поэтической картины полетом воображения, утверждением всемогущества грезы говорил о свойственном неоромантическому сознанию стремлении к преодолению призрачных покровов реальности зримой и выходу к реальности истинной — иными словами, открывал родственную связь художественного мира Поплавского с опытом русского и французского символизма. И если символисты — как во Франции, так и в России — стремились к высшей реальности через цепь *соответствий*, прозревая в подробностях предметного мира «окно в бесконечность», — то Поплавский, обращаясь к возможностям сюрреализма, преодолевает обманчивые оболочки реальности, устремляясь в зону «бессознательного» или «воображаемого». Унаследовав неоромантическую традицию символизма, сюрреализм Поплавского воспринял и идущую от той же традиции приверженность дионисическому началу творчества, в противоположность началу аполлоническому (запечатлевающему застывшие раз и навсегда контуры реальности), о чем размышлял поэт в одной из своих статей: «...тема стихотворения, его мистический центр, находится вне первоначального постигания, она как бы за окном, она воет в трубе, шумит в деревьях, окружает дом. Этим достигается, создается не произведение, а поэтичес-

кий документ — ощущение живой, не поддающейся в руки ткани лирического опыта. Здесь имеет место не статическая тема, а динамическое состояние (не аполлоническое, а дионисическое начало), и потому отображение превращается и изменяется, как живая ткань времени». При этом Поплавский намеренно подчеркивает иррациональную направленность подобного пути творчества: «...такой стихотворец, как во сне или в припадке, бросается в свое стихотворение; в таком случае неведомо, что выйдет, и часто в произведении, в конце, получается неизмеримо больше, чем было в начале, <...> и только тогда стихотворение есть откровение, и поэзия больше стихотворца»[88].

Стремление Поплавского к созданию «не произведения, а поэтического документа» было глубоко осознанным и, в частности, связанным с его восприятием опыта современной французской литературы (и не только французской, если вспомнить о Джойсе). Именно в связи со своими наблюдениями над творчеством французских сюрреалистов, над «Улиссом» Джойса поэт размышлял о необходимости «возможно точной записи внутреннего монолога или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующих им мыслей с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой их алогичной сложности, в которой они проносятся»[89]. Именно поэтому он уже в начале 1930-х восхищался «диссидентом сюрреализма» (Ж. Шеньо-Жандрон) Антоненом Арто — ведь слова Арто о том, что «всякая писанина есть сплошное свинство», прямо совпадали с тем, что утверждал Поплавский: «С какою рожею можно соваться с выдумкой в искусство? Только документ»[90].

Вступление поэзии в зону «бессознательного», стремление ощутить «живую ткань лирического опыта» побуждало Поплавского обратиться к поэтике «автоматического письма» (к той самой «диктовке мысли вне всякого контроля со стороны разума», о которой писал А. Бретон), причем поэт и обратился к этому излюбленному сюрреалистическому приему, и сформулировал его самостоятельно и чуть ли не раньше французских сюрреалистов. Сравнительно недавно был найден в архиве и опубликован неизвестный до тех пор, полностью подготовленный Поплавским в 1932–1933 гг. сборник «Автоматические стихи»[91]. Книга включает в себя стихотворения середины 1920-х — начала 1930-х гг. Это были именно те годы, когда Б. Поплавский, как мы уже говорили, оставляя позицию «резкого футуриста», переходил к более традиционным формам поэзии. Но в то же время он — как показывает последняя замечательная архивная находка — вновь и вновь возвращается — в пределах сюрреалистического опыта — к более радикальным путям творчества, в том числе к «автоматическому письму». Правда, Е. Менегальдо отмечает, что стихи эти не имели успеха у читающей публики, предпочитавшей более традиционные образы поэтического творчества Поплавского, и поэт был вынужден писать подобные тексты «в стол», «являясь, таким образом, "внутренним эмигрантом" зарубежной России»[92].

Сравнивая разные сборники Поплавского, можно сказать, что «Автоматические стихи» — это, пожалуй, самая сюрреалистическая из его поэ-

тических книг. Сам факт существования подобного сборника, включающего в себя ни много, ни мало — 185 неизвестных прежде стихотворений поэта, созданных по рецептам «автоматического письма», весьма выразительно говорит о том, как важен был для Поплавского этот поэтический опыт. В согласии с устремлениями сюрреалистов, эти стихотворения рождаются как импровизационная запись, сделанная «под диктовку» бессознательного, в стихии сновидения, грезы, улавливающая малейшие ощущения, озарения, движения души. Отсюда и «внешние» их приметы — интонация медиумического монолога, почти полное отсутствие пунктуации: «На железной цепи ходит солнце в подвале / Где лежат огромные книги / В них открыты окна и двери / На иные миры и сны / Глубоко под склепом, в тюрьме / Под землею служат обедню / Там, должно быть, уж близок ад / Где звонят телефоны-цветы / Там в огне поют и грустят / Отошедшие в мире часы / О раскройте подвалы и залы!».

Опять стоит вспомнить о внутренней целостности всего творчества Поплавского — ведь подобные «медиумические записи романтического визионера» (Ю. Иваск) мы найдем и в его романе «Аполлон Безобразов», и на многих страницах романа «Домой с небес», и в примыкающем к «Автоматическим стихам» стихотворном цикле «Дневник Аполлона Безобразова». Видимо, именно с сюрреалистическим характером творческого поиска, во многом обращенного к возможностям автоматического письма, связана и судьба романа «Аполлон Безобразов», который так и не был издан полностью при жизни автора — издатели дружно отказались его печатать.

Заметим, что и здесь, в стихии автоматического письма, уводящего поэта в закоулки подсознания, дают знать о себе явные черты влияния символизма. Одной из неизменных особенностей книги «Автоматические стихи» становится своеобразное «двоемирие» многих возникающих здесь поэтических картин, когда в запечатленной зримой реальности, рождаемой иррациональным движением образов, вдруг обозначается, как в приведенном выше стихотворении, выход к «иным мирам и снам», к реальности высшей, к трансцендентному — и тогда в зарисовке сегодняшнего дня возникает «Христос в ботинках», едущий в трамвае («Еще никто не знает...»), или паровоз, поднимающийся на небо, или Мадонна в белом халате («В Африке шумели паровозы...»); или мы видим, что в «желтых песках» пустынь таятся «входы в небесные царства» («Бледнолицые книги склонялись к железным рукам...»). Видимо, ничем иным, как унаследованным опытом символизма, нельзя объяснить это своеобразие сюрреализма Поплавского, в стихотворениях которого иррациональный прорыв сквозь покровы косной реальности часто осуществляется (если говорить не о поэтике, а о духовных основаниях творчества) под знаком не Бретона или Супо, а, скорее, Верлена и Блока, носит характер мистического озарения, вступления в запредельные сферы.

Есть, стало быть, основания говорить о том, что сюрреалистическое творчество Бориса Поплавского, воспринявшее опыт и русского футуризма, и французского сюрреализма, одухотворенное и завещанным символистской традицией стремлением к высшей, запредельной реальности, и спа-

сительной силой музыкального начала, воспринятого опять-таки из символистского источника, живущее восхищением и жалостью, верой в необходимость и силу всепрощения, — что эта поэзия не только раздвинула рамки представлений о возможностях сюрреализма, но, быть может, явила собою тот новый феномен искусства авангарда, для которого пока не найдено адекватного определения. В конечном счете новизна, неповторимость созданного им художественного мира покоились на двух главных основаниях: на соединении возможностей сюрреализма со склоненностью к человеческому страданию, соединяющей его, главным образом, с русской литературной, культурной традицией, с православными идеалами, с миром Лермонтова, Чехова и Блока.

И все же в трагическом звучании поэзии Поплавского, в ясном видении безысходности человеческого существования, в обращении к нравственной силе православия был слышен, прежде всего, голос эмигрантской Музы. Не случайно он был назван «самым эмигрантским из всех эмигрантских писателей»[93]. Не случайно и то, что в своем отклике на смерть Поплавского Ходасевич говорил о тяжкой судьбе всего молодого поколения первой «волны»[94]. Конечно, Поплавский, как и его сверстники, молодые эмигрантские литераторы, дышал не только «воздухом распада и катастрофы»[95] и видел не только трагическую сторону жизни. Смысл искусства для него определялся двумя основными понятиями: *восхищение* и *жалость*. Он умел восхищаться красотой и силой жизни, чему яркий пример — цикл «Над солнечною музыкой воды», посвященный Н. Столяровой. (Цикл этот, кстати говоря, свидетельствует и о том, что как только свет в душе поэта одолевал мрак, безысходность сменялась надеждой — а весь этот цикл был единым признанием в любви, — поэтические искусы сюрреализма уходили для него на второй и третий план.) Однако трагическое все же преобладало, дух безнадежности казался естественным и, более того, нравственно необходимым для творчества. В этом видел Поплавский духовный смысл эмиграции, полагая, что «для литературы, т. е. для жалости (т. е. для христианства) самое лучшее это погибать. <...> Христос, Сократ и Моцарт погибли, и сиянием своего погибания озарили мир. Ясно, что удаваться и быть благополучным — греховно и мистически неприлично». А посему — «Как жить? Погибать. Улыбаться, плакать, делать трагические жесты, проходить, улыбаясь, на огромной высоте, на огромной глубине, в страшной нищете. Эмиграция — идеальная обстановка для этого»[96]. Атмосфера очищающей обреченности, гибельности, возможности улыбаться миру «глазами, полными слез» представлялась ему главным достоинством «этой эмиграции» и ее литературы. Многие помнят о том, что в одной из статей Поплавского впервые прозвучал термин «парижская нота» применительно к поэзии русского Парижа тех лет. Но вспомним и о том, что к словам этим поэт нашел столь важные для него духовные, нравственные определения: «...существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная»[97].

Устремленностью к светлой безнадежности поэтического слова, к творчеству «по ту сторону боли», к эстетике погибания во многом объясняется

и упоминавшаяся уже скептическая реакция Поплавского на обращенные к молодым поэтам призывы Ходасевича учиться мастерству. Свое мастерство он, однако, неустанно оттачивал, обращая его, прежде всего, к открывающейся трагедии души в современном мире. Обратим, например, внимание на то, как владел Поплавский рифмой. Да, он мог позволить себе и такую незамысловатость, как «розоватый» — «синеватый». Но перечитаем последнюю строфу «Возвращения в ад» и соединим рифмующиеся слова четвертой и второй строк: «строфы» — «катастрофой». Во взаимодействии своем эта словесная пара обретает дополнительный духовный смысл, становится семантическим «эмбрионом» всего стихотворения, вбирая в себя главный его смысл. Такие примеры «смысловой рифмы» не раз встречаются в стихотворениях Поплавского: «такси» — «тоски», «глаза» — «в слезах» и т. д. Не случайно, конечно, что и в этих случаях, как и в «Возвращении в ад», рифмующиеся пары объединены определенным, повторяющимся от стихотворения к стихотворению смыслом — ощущением происходящей духовной катастрофы, чувства тоски, безысходности.

Стало быть, если понимать суть эмигрантской литературы так, как понимал ее сам Поплавский, — как «раскрытие в образе эмигрантского духа»[98], то ясно, что перед нами истинный поэт русской эмиграции. Он не был «царства монпарнасского царевичем», как назвал его Н. Оцуп[99], слишком это нарядное и праздничное для Поплавского слово — «царевич». На русском Монпарнасе он был страдающим нищим Орфеем, чьи песни завораживали многих, заставляя спускаться вслед за ним в ад разрушающейся человеческой души, рассказывая об одиночестве и беззащитности человека на земле, о наступлении сил зла, о мучительных поисках Бога. Словом, обо всем том, чем жили тогда и многие его поэтические собратья и сверстники, но что наиболее обнаженно и ярко проявилось в его поэзии (и во всем, что им написано), в судьбе, в самой его безвременной гибели. И если бы понадобилось когда-нибудь найти образ, который полнее всего воплотил бы в себе духовную высоту и трагедию молодого поколения первой эмиграции, то, несомненно, это был бы «омытый слезами» образ Бориса Поплавского.

Примечания

[1] *Karlinsky S.* Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // Slavic Review. 1967. № 4. P. 612.

[2] *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. С. 325.

[3] *Чертков Л.* Дебют Бориса Поплавского // Континент. 1986. № 47.

[4] *Поплавский Ю.* Борис Поплавский // Новь (Таллинн). 1935. № 8. С. 145–146.

[5] *Флейшман Л.* Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созванный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской Академией славистики. Женева, 13–15 апреля 1978. Lausanne: L'Age d'Homme, 1981. С. 67.

[6] Там же. С. 68.

[7] Там же. С. 67.

[8] Там же.

[9] Там же.

[10] *Татищев Н.* Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 201–202.

[11] См.: *Чагин А.* Расколотая лира. М., 1998.

[12] *Поплавский Б.* Собрание сочинений. Беркли, 1981. Т. 3. С. 40.

[13] *Татищев Н.* Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 199.

[14] *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. М., 1982. С. 47–48.

[15] *Слоним М.* Молодые поэты за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 109–110.

[16] *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. С. 49.

[17] «Возвращение в ад» всегда публиковалось с посвящением Лотреамону, и лишь недавно, в результате архивных разысканий, стало известно, что посвящение это принадлежит не Поплавскому, а его другу и литературному душеприказчику Н. Татищеву, достаточно вольно обращавшемуся с текстами поэта при подготовке их к изданию. Заслуживает внимания сама внутренняя логика, которой руководствовался Н. Татищев, вторгаясь в авторский текст, — имя Лотреамона возникает здесь, конечно же, не случайно. Уже для современников поэта очевидна была родственная линия, соединяющая поэзию Поплавского с открытиями автора «Песен Мальдорора», «проклятых поэтов» и сближающая его с творческими принципами их наследников, поэтов группы А. Бретона, творчество которых Поплавский хорошо знал и ценил.

[18] *Поплавский Б.* Письмо к Ю. П. Иваску от 19.11.1930 // Библиотека Байнеке Йельского университета. Фонд Ю. Иваска.

[19] *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 420.

[20] *Поплавский Б.* Покушение с негодными средствами. М., 1997. С. 94–95.

[21] *Менегальдо Е.* Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // *Поплавский Б.* Автоматические стихи. М., 1999. С. 5–30.

[22] *Чагин А.И.* Орфей русского Монпарнаса (О поэзии Бориса Поплавского) // Российский литературоведческий журнал, 1996. № 8; 1997. № 9; Расколотая лира (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920–1930-е годы). М., 1998.

[23] *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 20.

[24] См.: Русский футуризм. М., 1999. С. 42.

[25] *Тцара Т.* Семь дадаистских манифестов. Париж, 1924 // Москва — Париж. Каталог выставки. Т. 1. М., 1981. С. 232.

[26] *Bréton A.* Les manifestes du surréalisme. Paris, 1946. P. 85.

[27] *Germain A.* Ilia Zdanevitch et le Surdadaisme russe // Créer. 1923. № 1.

[28] *Гейро Р.* «Твоя дружба ко мне — одно из самых ценных явлений моей жизни...» // *Поплавский Б.* Покушение с негодными средствами. С. 18–19.

[29] См.: *Гейро Р.* Предисловие // *Ильязд.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.; Дюссельдорф, 1994. С. 21–22.

[30] *Поплавский Б.* Около живописи // Числа. 1931. № 5. С. 200.

[31] См.: *Karlinsky S.* In search of Poplavsky: a collage // Triquarterly. 1973. № 27. P. 359.

[32] *Поплавский Б.* Письмо к Ю.П. Иваску от 19 ноября 1930 // Библиотека Байнеке Йельского ун-та. Фонд Ю. Иваска.

[33] *Зданевич И.* Борис Поплавский // Синтаксис. 1986. № 16. С. 167.

[34] *Karlinsky S.* In search of Poplavsky: a collage // Triquarterly. 1973. № 27. P. 359.

[35] Только в воспоминаниях Н. Татищева есть скупая запись о том, что «сохранились его рисунки акварелью...» (см.: *Татищев Н.* Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 203).

[36] В заметке «Выставка в магазине "Солей" в "Последних новостях" говорится: "Существующая в Париже федерация художников, работающих в "чистом" и прикладном искусстве, среди которых много русских, открыла свою выставку в помещении магазина "Солей" (на авеню дю Мэн, угол рю де Луэс). Из ее участников нужно отметить Божерянова (литографии), Васильеву (декоративные импровизации), Намета (масло). Крылова (акварели), Конопацкого (виды Парижа). Россэта (акварели), Поплавского (акварели), Иванова (масло), Гусенко (масло), Бабаджана (миниатюры) и др.» (Последние новости. 1935. 28 мая). См. также письмо Н.А. Оцупа Н.В. Зарецкому от 22 февраля 1931 г. (Бахметевский архив Колумбийского ун-та. Фонд. Н. Зарецкого).

[37] Анкета о живописи // Числа. 1931. № 5. С. 292.

[38] *Karliniky S.* In search of Poplavsky: a collage // Triquarterly. 1973. № 27. P. 359.

[39] См.: *Райс Э.* О Борисе Поплавском // Грани. 1979. № 114. С. 171.

[40] *Поплавский Б.* Абрам Минчин // Числа. 1931. № 5. С. 274.

[41] *Поплавский Б.* Ответы на анкету о живописи // Там же. С. 292.

[42] *Поплавский Б.* Абрам Минчин // Там же. С. 274.

[43] *Поплавский Б.* Ответы на анкету о живописи // Там же. С. 292.

[44] *Поплавский Б.* Около живописи // Там же. С. 195.

[45] Там же. С. 197.

[46] *Поплавский Б.* Ответ на литературную анкету // Там же. С. 287.

[47] *Райс Э.* О Борисе Поплавском. С. 174.

[48] *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 28, 38.

[49] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. М., 1996. С. 98.

[50] *Ходасевич В.* Б. Поплавский. «В венке из воска» // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 178–179.

[51] Там же. С. 179.

[52] *Bréton A.* Les manifestes du surréalisme. P. 85.

[53] *Татищев Н.* Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 200.

[54] См.: Зеркало: Семиотика зеркальности // Ученые записки Тартусского ун-та. Вып. 831. Тарту, 1988.

[55] *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 311.

[56] *Поплавский Б.* По поводу... // Числа. 1930–1931. № 4. С. 168.

[57] *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 310.

[58] Там же. С. 309.

[59] *Поплавский Б.* По поводу... // Числа. 1930–1931. № 4. С. 171.

[60] *Татищев Н.* Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 204.

[61] *Поплавский Б.* Среди сомнений и очевидностей // Утверждения. 1932. № 3. С. 105.

[62] *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 308–309.

[63] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. С. 147.

[64] *Поплавский Б.* По поводу... // Числа. 1930–1931. № 4. С. 165, 168.

[65] Там же. С. 169.

[66] *Татищев Н.* Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 204.

[67] *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 309.

[68] *Татищев Н.* О Поплавском // Круг. 1938. № 3. С. 154–155.

[69] *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 311.

[70] Поплавский не совсем точно цитирует здесь стихотворение А. Блока «Болотный попик»: «И тихонько молится, / Приподняв свою шляпу, / За стебель, что клонится, / За больную звериную лапу, / И за римского папу».

[71] *Поплавский Б.* «Путь». № 24 и 25 // Числа. 1930–1931. № 4. С. 276.

[72] *Поплавский Б.* По поводу... // Числа. 1930–1931. № 4. С. 171.

[73] Там же.

[74] См.: *Karlinsky S.* In search of Poplavsky: a collage // Triquarterly. 1973. № 27. P. 356.

[75] *Поплавский Б.* Письмо к Ю.П. Иваску от 18 мая 1930 // Библиотека Байнеке Йельского ун-та. Фонд Ю. Иваска.

[76] *Karlinsky S.* In search of Poplavsky: a collage // Triquarterly. 1973. № 27. P. 348.

[77] *Иваск Ю.* Возрождение Бориса Поплавского (1903–1905) // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 160–161.

[78] *Поплавский Б.* Покушение с негодными средствами. С. 41–44.

[79] Естественно возникает вопрос об очередности сопоставляемых вариантов, т. е. о том, который из текстов был вначале и в каком направлении шла дальнейшая работа над ним. Датирован лишь текст, хранящийся в архиве И. Зданевича, — на рукописи указано: «Париж 1925 начало мая». Другой же вариант стихотворения, опубликованный впервые в сборнике 1965 года, не имеет датировки. Таким образом, на сегодняшний день источником возможных представлений об очередности вариантов могут быть лишь сами сопоставляемые тексты. Я исхожу из того, что первоначальным является текст из архива И. Зданевича, по нескольким соображениям. Во-первых, некоторые моменты поэтики этого текста (не приведенные здесь) несут в себе явные черты раннего творчества Поплавского, в ту пору «резкого футуриста». Кроме того, этот вариант, в отличие от опубликованного в 1965 г., в большой степени лишен знаков препинания, что характерно для целого ряда стихотворений поэта (часть из них именно в таком первоначальном варианте хранится в архиве И. Зданевича и была включена в сборник 1997 г.), которые были позднее опубликованы им самим в сборнике «Флаги» (1931) с полностью восстановленной пунктуацией.

[80] См.: *Erlich V.* Gogol and Kafka: A Note on Realism and Surrealism // For Roman Jakobson. The Hague, 1956; *Karlinsky S.* Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // Slavic Review. 1967. № 4. P. 607.

[81] *Поплавский Б.* По поводу... // Числа. 1930–1931. № 4. С. 163–164.

[82] *Гришунин А. Л.* Блок и Мандельштам // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 153.

[83] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. С. 146–147.

[84] *Блок Г.П.* Письмо Б. Садовскому от 12.07.1921 // Независимая газета. 1996. 3 сент.

[85] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. С. 147.

[86] *Райс Э.* О Борисе Поплавском. С. 177–178.

[87] *Поплавский Б.* Неизданное. С. 253.

[88] *Поплавский Б.* Заметки о поэзии // *Поплавский Б.* Неизданное. М., 1996. С. 251–252.

[89] *Поплавский Б.* По поводу... // Числа. 1930–1931. № 4. С. 173.

[90] Там же. С. 171.

[91] *Поплавский Б.* Автоматические стихи. М., 1999.

[92] *Менегальдо Е.* Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // Там же. С. 16–17.

[93] *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 189.

[94] *Ходасевич В.* О смерти Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 142–143.

[95] Там же. С. 142.

[96] *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 309.
[97] Там же. С. 310–311.
[98] *Поплавский Б.* Среди сомнений и очевидностей // Утверждения. 1932. № 3. С. 99.
[99] *Оцуп Н.* Дневник в стихах. Париж, 1935–1950. (1950). С. 333.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1903, 24 мая (6 июня) — Борис Юлианович Поплавский родился в Москве. Отец, Юлиан Игнатьевич, учился в Московской консерватории, был учеником П.И. Чайковского. Мать, Софья Валентиновна Кохманская, дальняя родственница Е.П. Блаватской, «принадлежала к стародворянской культурной семье, была европейски образованная женщина, скрипачка с консерваторским стажем» (*Поплавский Ю.* Борис Поплавский // Борис Поплавский в воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 78). Воспитание Б. Поплавского имело отчетливо западный «крен» — английские и швейцарские гувернеры, жизнь с матерью в Швейцарии и Италии, затем, по возвращении в Москву и вплоть до революции 1917 г., — учеба во французском лицее «Филиппа Неррийского». В доме Поплавских собирался литературно-художественный кружок. Старшая сестра Б. Поплавского Наталья была талантливой поэтессой, выпустила сборник стихов (Стихи зеленой дамы. М., 1917). Именно в соперничестве с сестрой Поплавский начал писать стихи.

1918 — Б. Поплавский с отцом уезжают из Москвы в Харьков. Зиму 1918–1919 гг. они провели в Ялте, где начинающий поэт впервые (в 1919 г.) выступил с чтением своих стихов в Чеховском литературном кружке.

1919, март — Первая эмиграция, жизнь с отцом в Константинополе.

1919, июль — Возвращение в Россию (когда Добровольческая армия дошла до Харькова), жизнь в Новороссийске, Екатеринодаре, Ростове-на-Дону.

1920 — В России состоялась первая поэтическая публикация Б. Поплавского — его стихотворение «Герберту Уэльсу» было напечатано в альманахе «Радио» (Харьков, 1920).

1920, декабрь — Вторая — и окончательная — эмиграция. Жизнь в Константинополе, где Б. Поплавский вместе с поэтом и композитором Вл. Дукельским основал Константинопольский цех поэтов. Месяцы, проведенные в Константинополе, стали для Б. Поплавского временем напряженного духовного поиска.

1921, июнь — Б. Поплавский с отцом переезжают в Париж, где поэт прожил последние четырнадцать лет своей недолгой жизни: десять лет в Латинском квартале и четыре года на ул. Барро «в маленьком павильоне № 76-бис, примостившемся на крыше огромного гаража Ситроена» (*Поплавский Ю.* Борис Поплавский // Новь (Таллинн). 1935. № 8. С. 79). В Париже Б. Поплавский учился живописи (посещал Художественную Академию «Гранд Шомьер»), поступил на историко-филологический факультет Сорбонны, целыми днями сидел в библиотеке св. Женевьевы за чтением книг по философии и теологии. В первые годы эмиграции он считал себя прежде всего художником, а не поэтом.

1922 — Поездка (вместе с художником К. Терешковичем) в Берлин. Там произошла встреча с крупнейшими художниками, среди которых были М. Шагал, П. Челищев, Х. Сутин. Признанные мастера уверили Поплавского в том, что он лишен таланта художника. Была в Берлине и другая встреча — с Б. Пастернаком и В. Шкловским, поддержавшими Б. Поплавского как поэта.

Середина — вторая половина 1920-х — Б. Поплавский становится наиболее яркой фигурой среди поэтической молодежи русского Парижа. Его полемические выступления у всех на слуху, его стихи ходят в списках. Печататься в эмиграции как поэт, литературный и художественный критик он начал в 1927–1928 гг. в журналах «Воля России», «Числа», «Современные записки», «Звено», в газете «Последние новости», в альманахе «Стихотворение».

1931 — В Париже вышел первый — и единственный прижизненный — сборник стихов Б. Поплавского «Флаги».

1926–1932 — Работа над романом «Аполлон Безобразов». При жизни Б. Поплавского были опубликованы некоторые главы романа (Числа. 1930–1934. № 2–3, 5, 10; Встречи. 1934. № 6). Полный текст романа вышел впервые в «Новом журнале» (1992. № 187–189). Работа над вторым романом «Домой с небес» продолжалась до смерти автора. Оба романа как две части задуманной Поплавским трилогии изданы вместе (*Поплавский Б.* Домой с небес. СПб.; Дюссельдорф, 1993). Третья часть — «Апокалипсис Терезы» — осталась незавершенной и не издана до сих пор.

1935, 9 октября — Гибель Б. Поплавского, произошедшая при загадочных обстоятельствах, окончательно не раскрытых по сей день. Внезапная смерть с особенной очевидностью обнажила масштаб этой утраты для литературы русского зарубежья. По воспоминаниям Г. Адамовича, Д. Мережковский в одном из своих публичных выступлений вскоре после кончины Б. Поплавского сказал, «что если эмигрантская литература дала Поплавского, то этого одного с лихвой достаточно для ее оправдания на всяких будущих судах» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. М., 1996. С. 98).

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения Б. Поплавского

Флаги: Стихи. Париж: Числа, 1931.

Снежный час: Стихи, 1931–1935. Париж: Coopérative étoile, 1936.

В венке из воска: Четвертая книга стихов. Париж: Дом книги, 1938.

Из дневников. 1928–1935. Париж: Товарищество объединенных издателей, 1938.

Дирижабль неизвестного направления. Париж: Б. и., 1965.

Собрание сочинений: В 3 т. Berkeley, 1980–1981.

Домой с небес. Романы. СПб: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.

Под флагом звездным. СПб.: Петрополь; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.

Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М.: Христианское изд-во, 1996.

Покушение с негодными средствами. Неизвестные стихотворения, письма к И.М. Зданевичу. М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1997.

Дадафония. Неизвестные стихотворения 1924–1927. М.: Гилея, 1999.
Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999.
Сочинения. СПб.: Летний сад, Журнал «Нева», 1999.
Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. Проза. Аполлон Безобразов. Домой с небес. М.: Согласие, 2000.

Литература о Б. Поплавском

Слоним М. Молодые поэты за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11.
Татищев Н. О Поплавском // Круг. 1938. № 3.
Татищев Н. Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15.
Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // Slavic Review. 1967. № 4.
Karlinsky S. In search of Poplavsky: a collage // Triquarterly. 1973. № 27.
Райс Э. О Борисе Поплавском // Грани. 1979. № 114.
Karlinsky S. The Alien Comet // *Поплавский Б.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities. 1980.
Olkott A. Poplavskij's Life // Борис Поплавский. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities. 1980.
Menegaldo H. L'univers imaginaire de B. Poplavski (1903–1935). Paris, 1981.
Флейшман Л. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // Одна или две русских литературы? Lausanne, 1981.
Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris: Ymca-Press, 1984.
Зданевич И. Борис Поплавский // Синтаксис. 1986. № 16.
Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж; Нью-Йорк: Альбатрос, Третья волна. 1987.
Михайлов О. Поэт «потерянного поколения» // Волга. 1989. № 7.
Аллен Л. Судьба поэта // Звезда. 1993. № 7.
Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф: Логос; Голубой всадник, 1993.
Чагин А. Орфей русского Монпарнаса (О поэзии Бориса Поплавского) // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8–9.
Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996.
Библиография // *Поплавский Б.* Неизданное (Дневники. Статьи. Стихи. Письма). М.: Христианское издательство, 1996.
Богословский А.Н. Поплавский Борис Юлианович // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 1. М.: РОССПЭН, 1997.
Чагин А. Расколотая лира. М.: Наследие, 1998.
Менегальдо Е. Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // *Поплавский Б.* Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999.
Чагин А. Борис Поплавский. Поэзия на перекрестке традиций // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003.

А.И. Чагин

Владимир Смоленский

Владимир Алексеевич Смоленский (1901–1961) принадлежал к числу наиболее прославленных и часто упоминаемых молодых поэтов русского Парижа первой волны эмиграции. Автор «Энциклопедического словаря русской литературы с 1917 года» Вольфганг Казак писал о нем: «Философская лирика С. исполнена глубокой серьезности, это одно из самых значительных явлений в эмигрантской поэзии как в духовном, так и в языковом отношении. Основные темы С. — одиночество человека, любовь, земное страдание и смерть. При этом поэт не останавливается на отрицательном, его лирика обретает силу внушения, основанную на глубокой религиозности и направленную на видение, восприятие и защиту добра, несмотря на невзгоды земного существования <...> В языковом отношении стихи С. отмечены сознанием звучащего слова (его чтения стихов любили в Париже), многообразием техники повтора и ясностью»[1].

Красота молодого человека и изящная манера чтения стихов привлекали к нему внимание ценителей (и особенно ценительниц) поэзии, а мрачно-романтические темы поэзии определяли его принадлежность к плеяде ровесников-поэтов так называемого «незамеченного поколения» (не очень удачный термин публициста Вл. Варшавского). Точнее было бы определить его поколение как «безвременное», т. е. лишенное собственного времени в исторической смене времен. «Тема упоения гибелью, предельного отчаяния и пессимизма пронизывает поэзию Смоленского с первых его стихов», — писал о нем Г. Струве[2].

Первые стихи были написаны Смоленским уже в эмиграции, когда за плечами поэта стояли лишь память о страшной гибели отца, жандармского полковника, расстрелянного красными на глазах у сына, горестно-романтический опыт участия в Белом движении и потери родины после его поражения и вынужденного бегства. Поэтическими кумирами Смоленского стали представители петербургского Серебряного века: А. Блок, В. Ходасевич, И. Анненский, Г. Иванов, Н. Гумилев, — не сам Петербург Серебряного века, в котором поэт не жил, а чужие стихи и рассказы о нем. Глеб Струве писал: «Владимир Смоленский — романтик <...> Романтизм его идет от Блока — периода “Снежной маски” и “Страшного мира” (“...сердце хочет гибели / Тайно просится на дно”)»[3].

Учеба у Блока дала поэту музыкальность стиха и уменье рисовать картину города, почти призрачного в свете луны, населенного странными людьми, отбросами общества, видящими во сне нечто вполне реальное — сытную пищу, «много мяса и вина», в то время как души их возносятся в небеса (стих. «Мост», 1929).

Город — у Блока это был Петербург, у Смоленского — Париж, — становится символом зыбкости существования в земной жизни, река (Нева и петербургские реки у Блока, Сена у Смоленского) — символом течения времени и движения от земной неуютной жизни — в небеса:

В высоких берегах течет река,
Стремительна, мутна и глубока,
Вот, поднимаясь, заливает мост,
Доплескивает пеною до звезд.

По мутным волнам в небо уходя,
Качается гранитная ладья,
Несет волна, взбегая на волну,
Бродяг и проституток в вышину.

<...>

Над миром поднимается рассвет.
На темных лицах брезжит влажный след.
В пустое небо поднимая пыль,
Промчится по мосту автомобиль.

(«Мост», 1929)

Автомобиль, поднимающий пыль в пустое небо на почти призрачном мосту, — точная бытовая деталь, эффектная концовка этого псевдо-символистского стихотворения.

В 1928 г. в Париже, при активном участии Смоленского, была создана группа молодых поэтов «Перекресток», куда вошли, кроме него, Ю. Терапиано, Г. Раевский, Ю. Мандельштам и др. «Мэтром» группы и пропагандистом творчества ее участников стал В. Ходасевич, — в статье «По поводу "Перекрестка"» («Возрождение». 1930. 10 июля) он заявил, что поэты «Перекрестка» «могут положить начало важному и благому движению» в русской эмигрантской поэзии. Это «важное и благое движение», новое слово молодых эмигрантов состояло в сочетании ясно и точно сформулированной мысли о времени, своем поколении и политическом устройстве мира — с мистическими прозрениями, с размышлениями о святости и необходимости веры, о потустороннем мире и сущности человеческих судеб. Смоленский сумел сказать обо всем этом лаконично и правдиво: в восьми строках стихотворения «Будут жить в тесноте...» он подчеркивает, что ахиллесова пята его поколения — это безверие, при котором даже созидательная сила лишена всякого смысла. Образы поэта масштабны и реалистически точны:

Будут жить в тесноте, — тесной станет земля, как тюрьма.
Будут знать, что ни Бога, ни ада, ни вечности нет.
Выше туч из бетона и стали построят дома,
И большой дирижабль долетит до далеких планет.

И когда зазвенит над кружащимся миром труба,
И когда над землей небеса распахнутся, как двери, —
И погаснут огни, и откроются в склепах гроба, —
То никто ничего не поймет, и никто не поверит.
(«Будут жить в темноте...», 1929)

Стихотворение повествует о «последних вещах» — апокалипсисе, конце света, но финал снижает высокий пафос до бытовой, разговорной интонации: «никто ничего не поймет и никто не поверит».

Первые слушатели и ценители стихов Смоленского — молодые русские поэты парижского Монпарнаса середины 1920-х гг. «Помню Монпарнас, где мы тогда, изгнанные из России поэты, встречались, спасая себя от одиночества и пытаясь еще стихами что-то спасти», — писал Смоленский в «Воспоминаниях»[4].

Франция дала поэту многое. Здесь он окончил гимназию, здесь учился в Сорбонне и Коммерческой академии, здесь вышли его книги стихов — в 1931 г. «Закат», в 1938 — «Наедине». Зарабатывать на жизнь пришлось, как и большей части российских молодых эмигрантов, заводским трудом. Но круг общения был высоко интеллектуальным: Иван Бунин, державшийся среди молодежи как «первый среди равных», Владислав Ходасевич, Нина Берберова, Борис Поплавский, Зинаида Шаховская... Молодые организовали свой Союз, издавали альманах, участвовали в крупнейших газетах и журналах Парижа. Их стихи печатали в Риге и Харбине, Берлине и Праге. Зинаида Гиппиус приглашала их на заседания «Зеленой лампы». Казалось бы, была обретена свобода (ценой потери России), не грозила нищета, не преследовало ГПУ.

«Летом 1935 года жил я с женой в Каннах, — писал Смоленский в «Воспоминаниях». — Был я тогда молод. Любил плавать. Любил заплывать далеко, чтобы не было видно берега, ложился на спину и плыл между морем и небом. Сочинял стихи, но записывать их было, конечно, нечем. Казалось мне тогда, что для того, чтобы быть поэтом, нужно быть каким-то особенным, "не как все", но не понимал я, что для того, чтобы быть поэтом, совсем не надо заплывать далеко в море и, с риском утонуть, сочинять стихи, которые нечем записать»[5].

Юношеский романтизм постепенно преодолевался. На смену ему приходило осознание безысходности, отсутствия перспектив не лично для себя, но для всего эмигрантского поколения. Все чаще лирический герой поэзии Смоленского — это молодой человек, который живет в состоянии страха — перед слепотой, этой «страшной смертью без тленья», перед темнотой — «Опускается ниже твердь, / Знаю, Господи, это — смерть». Он не ропщет, ибо сама темнота послана человеку Богом, — «Чтобы я в непроглядной

мгле, / На пустой, ледяной земле, / Обреченный, как все, умереть, / Ни о чем не мог пожалеть». Под стихотворением «За ночами проходят дни...» дата: 1929. Поэту 28 лет.

В таком возрасте поэту естественно думать и писать не только о смерти, но и о любви. Оригинальность Смоленского в том, что он находит и для этого чувства необыкновенные романтические образы (иногда мистические, иногда «страшные» в духе «готического романа»):

Молчи. Не надо о любви. К чему?
Ведь не спасает ни любовь, ни вера.
Тебя прижал я к сердцу моему,
Как прижимают дуло револьвера.
(«Бессильны мы, обречены судьбе...», 1929)

Возлюбленной предлагается в качестве высшей радости — общая смерть вдвоем, герою — новый мир за гробом, который будет интереснее мира жизни: «Так улыбается в гробу мертвец / Видению, невиданному нами» (стих. «Закрой плотнее дверь, глаза закрой...», 1930).

В стихи приходят — из поэзии старших символистов Мережковского и Гиппиус, — темные или черные колодцы, из поэзии Ходасевича — душа-бабочка, и как синтез возникает одно из лучших ранних стихотворений Смоленского 1929 г. в книге «Закат» — «Как в водах темного колодца...», заставляющее вспомнить лучшие образцы русской символистской поэзии:

Как в водах темного колодца,
Во мне душа отражена,
Легчайшими крылами бьется
О гладь зеркальную она.
Сквозь толщу бледного эфира
Доходят, слышные едва,
Несуществующего мира
Неясные, как сон, слова...

Земной мир — мерцание отраженного света, полет души в тишине бессолнечных высот. Но вот в этом изображении *мерцаний* и *бессолнечных высот*, столь характерном для лирики рубежа XIX–XX веков, появляется сравнение, отсылающее к реальности эмигрантского быта, к безродности и бездомью русских изгнанников: душа в небесах вспоминает «о тяжелом, о горячем теле» — как «Вспоминает погорелец нищий / Тесное и темное жилище — / Молнией испепеленный дом» (стих. «Канут годы в вечность без следа...», 1929).

Смерть можно любить или ненавидеть, можно олицетворить в образе любимой женщины в гробу: «И открывалось нам лицо, / И тленьем тронутое тело, / И обручальное кольцо / На пальце высохшем темнело» (стих. «У нас оледенела кровь...», 1930). Можно рассказать о том, как умирает на земле человек, пытающийся «не сойти с ума от боли, / От бешенства не

умереть», и Ангел помогает ему доползти до врат рая. В безрадостной жизни остается одна надежда — на заступничество небесных сил: «Как медленно я умираю... / Но верю, что в конце пути / Он приоткроет двери рая, / Крылом поможет доползти» («Ангел», 1930).

Есть ли радости в современном мире? Да, и это прежде всего — писание стихов. Земля по-прежнему тяжела и темна, но когда на листе бумаги записано стихотворение, человеку открывается небесный мир счастья:

И капельки чернильной влаги
Небесный отражают свет.
А сердце часто и устало
Стучит, как будто в звездной мгле
И тело за душой бежало
По небесам, как по земле.
(«Окончено стихотворенье...», 1930)

Вера дает ощущение будущего спасения, но только если отважишься «все сжечь — стихи, любовь, надежды», «последним из последних стать», — только тогда, «в воздаянье за потери, которым не было числа», ты сможешь «обресть, как ангелы и звери, / Познание добра и зла» («Все сжечь — стихи, любовь, надежды...», 1930). Это почти оптимистическое стихотворение; одновременно пишется и прямо противоположное:

Какое там искусство может быть,
Когда так холодно и страшно жить.

<...>

Какое там бессмертие — пуста
Над миром ледяная высота.
(«Какое там искусство может быть...», 1930)

И все же — радость дает любовь, как бы ни была она слаба. Любовь может вновь заставить биться сердце умершего («Сердце», 1930). Любовь — «как легчайший сон, / который умирающему снится», как «свет свечи, когда кругом темно» («Моя любовь — ты как легчайший сон...», 1931). Хотя и сама вера в любовь становится призрачной частью сна:

Я знаю, что любовь сильна,
Я верю, что любовь спасет.
Но руки холодны, как лед,
А ночь длинна, а ночь темна...
(«Я знаю, что любовь сильна...», 1931)

Особенно горькой тема любви становится тогда, когда сливаются образы любимой и Музы:

Он тяжко клонится к столу,
Чернилом белый лист марая,
А Муза пленная, в углу,
Об отнятом тоскует рае.

Поэт — не любим ею, хотя и способен склонить Музу к любви своим трудом и терпеньем —

Но лживым будет торжество,
Когда она, в изнеможенье,
Коснется жадных губ его
С покорностью и отвращеньем.
(«Муза», 1931)

Итак, даже любовь — не надежна и не вечна. «Все исчезнет как дым, как сон, / Даже с камней сотрется след / Этих темных и злых времен, / Этих страшных и долгих лет» («Друг, не бойся — не страшен страх...», 1930). Даже если любимая говорит: «Мы сильны, / А любовь сильнее всего», — поэт не верит этим словам и сравнивает ее с Икаром, поднявшим руки-крылья в высоту, где его ожидает гибель: «Перед тем, как засыпать рот / Влажным морским песком, / Перед тем, как земной полет / Небесным спалить огнем» («Ты сказала мне: “Мы сильны...”», 1931). Любовь — это тяжесть, даже небесная, герой влачит ее по камням и погибает — «И будут в страхе замедлять шаги / Прохожие над распростертым телом» («Как крылья Ангела — любовь моя...», 1931).

Темы безвременья, нежелания принять окружающий мир, в котором человеку недоступна высота, в котором царствуют разъединенность и одиночество, варьируются в бесчисленных словесных формулах; каждая из этих формул отточена и прекрасна, и, что примечательно, поэт выражает свою мысль характерным языком, присущим представителю его поколения и среды. «Какое там бессмертие! — пуста / Над миром ледяная высота», — говорит он в 1930 г., и разговорная интонация легкого раздражения как нельзя более уместна в этом «надмирном» сюжете.

Была ли образная система Владимира Смоленского в его первой книге «Закат» самобытной? И да, и нет. Это были талантливые стихи, но слишком сильным оказалось воздействие поэтов Серебряного века, и прежде всего — мэтра и наставника В. Ходасевича. От Ходасевича в стихах Смоленского — тип изображаемого характера, подчеркнутое безразличие, неодобрение и даже нелюбовь по отношению к себе («Какое дело мне, что ты живешь. / Какое дело мне, что ты умрешь»). Еще отчетливее — восходящая к Ходасевичу интонация:

Это очень хорошо — поверь,
Если за тобой закроют дверь,
Дверь запрут на ключ, припрут болтом,
Ключ в колодец выбросят потом.

<...>
Ведь в года или минуты те
Ты увидишь в ясной темноте,
Как светла, как дивно хороша
Одинокая твоя душа.
(«Это очень хорошо, когда...», 1931)

В 1954 г. Владимир Смоленский написал о значении Ходасевича для эмигрантской литературы: «В течение многих лет Ходасевич разделял с ней ее судьбу, принимал участие в ней не только как поэт и литературный критик, но и как учитель, друг и защитник молодой эмигрантской литературы. Так называемая “Парижская школа” эмигрантской поэзии многим ему обязана. <...> Ходасевич был одним из самых замечательных поэтов XX века»[6]. В 1950-е гг. Смоленский, уже давно сложившийся самобытный поэт, стремился определить сущность неповторимого таланта учителя: Ходасевич не поверял алгеброй гармонию, как Сальери. «Он знал, что алгебра (знания, мастерство) входит в гармонию как один из ее элементов, почему и презирал невежд, “вдохновенных недоучек”, выставляющих наружу свою мнимую необыкновенность»[7].

О поэзии Смоленского Ходасевич никогда не говорил как о «мнимой необыкновенности». Его оценки ученика неизменно высоки и благожелательны. В 1933 г. Ходасевич назвал имя Смоленского в числе «молодых авторов, «определяющих сегодняшний день нашей словесности (Сирин, Смоленский, Берберова, может быть — Газданов)»[8]. Благожелательные оценки Ходасевича сопровождали почти каждое появление стихов молодого поэта в периодике и выход его книг: «Стихи Смоленского очень умны, изящны, тонки, — по нынешним временам даже на редкость. Вкус никогда (или почти никогда) не изменяет ему»[9]. «Тончайшие, исполненные подлинного чувства, умно-сдержанные стихи В. Смоленского», — так писал Ходасевич[10].

Ученик много думал о тайнах творческого метода своего учителя. Весной 1956 г. он сформулировал свою мысль: «Муза Ходасевича не стремится ввысь, она стремится *сквозь*! Она пытается проникнуть в действительность, чтобы ее пронизать и сквозь нее прорваться. Здесь начинается трагедия Ходасевича, потому что душа разъедает мир, но и мир разлагает душу...»[11]

Любопытно, что оба поэта ценили друг в друге то, что было в них родственным: при опустошенности души и отсутствии идеала герои их поэзии не предаются злобе и отвращению к миру, а пытаются обратиться душой к Богу. Смоленский писал о Ходасевиче: «Он знал, что “свои чувства и мысли нужно подчинять тому высшему руководству, которое дается религией”, что “свою страстную любовь к жизни нужно осветить любовью к Богу”». По мнению Смоленского, Ходасевич знал, что «по природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве, и есть выраженное отношение к миру и Богу”»[12]. В этом отрывке почти каждая фраза — цитата из Ходасевича. Его философию, его нравственные принци-

пы и его мнение о судьбах российской эмигрантской поэзии Смоленский полностью принял и следовал им от первых ученических шагов до конца жизни. «Прав Ходасевич, говоря, что судьба русских писателей — гибнуть. Гибель подстерегает их и на чужбине, где мечтали они укрыться от гибели»[13].

Гибель подстерегающая — основная тема стихов Смоленского, в которой сквозь ученическую интонацию пробивается собственное, ни у кого не заимствованное открытие мира от имени человека безвременья.

Как одинок бывает человек,
Когда он Богом на земле покинут.
(«Я не хочу поднять тяжелых век...», 1930)

Ходасевич был не единственным учителем Смоленского. В поисках образцов он обращался к русской классике. В «Воспоминаниях» читаем: «Висит над моей кроватью портрет Лермонтова»[14]. Еще один портрет — Ивана Бунина, написанный Георгием Пожидаевым. Пушкин и Анненский, Гумилев и Цветаева — это имена великих, дух которых заполняет небогатый дом поэта-эмигранта. Идет война, Смоленский живет в Аррасе, где работает на заводе. Ночь. Не воет сирена, но начинается фашистский налет. «Взял книгу — Иннокентий Анненский — стал читать: "О, канун вечных будней, / Смерти мутное жало..." — и вдруг услышал: гудит где-то в небе аэроплан. <...> "Смерти мутное жало". И как-то неожиданно, мгновенно все стекла в моей комнате вылетели. За окнами дым»[15].

Строки Анненского оказались нужны в прозе Смоленского при создании картины страшной, несущей смерть современной войны. Для изображения романтической поры военной юности оказался нужным образ святого Георгия на коне или скачущего, изнемогающего от ран Архангела, который, «крылья волоча, рубился, уступая силе». От кого у него этот образ? От Пушкина, Лермонтова или, может быть, от Гумилева?

Космос, частью которого являются и земля, и человек на ней, и звезда, подобная кровоточащему сердцу, что оставляет во мраке «алый след живой, горячей крови», — тоже то восходят к Анненскому, то переданы почти тютчевскими словами и образами: «И быстрые тени от крыльев ложатся во мгле, / И тенью от тени живет человек на земле. / Лишь тенью от тени, эфирною пылью дыша, / Рождается, бьется и гибнет во мраке душа». Тютчевское начало чувствуется в противопоставлении законной и беззаконной любви, которая у Смоленского рисуется снова на фоне смерти: у гроба стоят «Все, с кем я жил и с кем встречался я. / И будет от прозрачной белизны / Еще красивее лицо жены», а где-то за пределами храма, «в отчаянье последнем и тоске», «зажав рукой молчащий в муке рот» — другая, истинно любящая женщина, и от жалости к ней вздрогнет вдруг и после смерти мертвое сердце («Сердце», 1930).

Психологическая точность анализа человеческого чувства — одна из самых сильных сторон Смоленского уже в ранних стихах.

В финальном стихотворении книги «Закат» перечислены ценности по-

коленья безвременья: «Звезды, одиночество, стихи, / Ангелы, бессмертие, усталость...». Стихотворение написано в 1931 году:

На высоком, звездном берегу
Кончились юдольные скитанья.
Сам себя коснуться не могу,
Словно я живу в воспоминанье.

Воспоминанья — главная ценность поколения. Воспоминания Смоленского — пока еще не о России, не о гражданской войне и не об отце. Эти темы придут позже. Пока — о «звездном свете», о «призрачных огнях» и о любви, которая среди теней «ангельскою пролетает тенью».

Вторая книга — «Наедине», изданная в 1938 г., содержит стихи, написанные после 1931 года. Она начинается в ином ключе: «Нет тебя счастливей на земле». Это заявление ново для поэта, и его надо подкреплять или разъяснять.

Нет тебя счастливей на земле,
Нет светлей, спокойней и печальней.
Труден путь, но близок берег дальний,
Он уже светлеет в полумгле...
Нет тебя счастливей на земле.

Так говорится в первой строфе. Но вторая строфа опровергает первую: «Нет тебя несчастней на земле», потому что «Ты как уголь в тлеющей золе, <...> Верную всему ты знаешь цену, / Знаешь все о нищете и зле».

От бессмысленности бытия сердце поэта стало тяжелей ледяной звезды, оно вобрало в себя всю сущность мира, и человеку «и проснуться нельзя, и нельзя умереть, / Только вечно сгорать, только вечно гореть» (стих. «От бессмысленных дней, от бессонных ночей...»). Это — мучительная, трудная жизнь, но все же — жизнь, а не желанье «жалкого бессмертья» (стих. «Пиши стихи, за это ты...»).

Потусторонний мир и мир, открывающийся человеку во сне, присутствуют и во втором сборнике Смоленского, здесь снова звезды, крыла, ангелы, мерцания, смертный час и звучащие лучи луны — аксесуары символизма. Смоленскому и в 1930-е гг. не понадобились ни «вещность» акмеистов, ни метафорический и гиперболизированный стих футуристов, ни политизированная гражданственность. Но его суждения о мире и роли человека становятся все более мудрыми, ясными и четкими. Поэт обязан говорить о жизни трезво и честно, все равнодушней думать о себе и о других, не рассчитывать на триумфы и славу, — и тогда «Почти непогрешимыми словами / Научишься о жизни говорить». Это уменье и есть цель жизни.

Еще прозрачны дни, а ночи звездны,
Но слышишь скрип уже подгнивших скреп? —

Дыши, дыши, пока еще не поздно,
Смотри, смотри, пока ты не ослеп,

На звезды, на людей, идущих мимо,
На все твое, что станет не твоим,
Ведь даже боль твоя неповторима,
Ведь даже смертный час невозвратим.
(«Смотри не отрываясь — дни и ночи...»)

Новая тема стихов Смоленского — парадоксальное соединение несоединимого: безверия и веры. «И знаю, что спасенья нет, / И верю, что спасенье будет» (стих. «Наедине с самим собой...») «Все знают, что ангелов нет», но ангелы есть и кружат над душой, и помогают умирающему.

Реалии «живой жизни» становятся для поэта все важнее. Все чаще в надзвездный или лунный сюжет вторгается «какой-нибудь ночной гуляка» (стих. «В полночный час, когда луна...»), все чаще описывается жилище поэта — его парижская «тесная темница», которая рисуется реальными красками: узкое окно, пыльные стены, низкие своды потолка. Радость в этом мире — когда «расцветает любовь над болезнью и над нищетой». Но с этой радостью сопряжены и напряженные нравственные коллизии: если в любви тебя предают, что ты должен сделать?

Можешь тогда ты того человека убить,
И Господь не осудит тебя, и душа не осудит.
Можешь тогда ты того человека простить,
Но еще тяжелее тебе после этого будет,
Потому что, убив, ты не сможешь его позабыть,
Потому что, простив, ты не можешь его разлюбить.
(«Если ты любишь кого-нибудь больше себя...»)

Смоленский пишет о земном человеке и его земных страданиях. Часто повторяются мотивы тютчевского «Silentium!», но слова о молчании и скрытости чувств принадлежат современному человеку — человеку 1930-х годов:

О тяжелом, неизбывном горе,
О безвыходном, непоправимом,
О своем бессилье и позоре,
О тоске, ползущей черным дымом,

Никому не скажешь, скроешь, спрячешь,
И в ночи, в невыразимой муке,
Ты до крови искусаешь руки,
Чтоб никто не слышал, как ты плачешь.

«О любви... Молчи, душа, молчи...»; «И обо всем, что знаешь ты, / Храни упорное молчанье» и пр. — это от Тютчева. Но что именно должен

хранить ото всех человек 1930-х годов? «Сиянье гибели и славы», «ужас твой иль торжество», «Неутолимую любовь, / Неугасимое сиянье».

Опять мысль уводит от реальности в символистскую зыбкость слова. Опять поэт утверждает, что тайна жизни — отвратительна. И одновременно признает: «все-таки, наперекор всему» — «Слетает к нам надежда. Все слабей. / Но все ж мы можем улыбнуться ей».

Смоленский говорит о своем родстве с другими людьми, о едином восприятии ими жизни, о привычке к земле «с ее тщетою»: «Живу как все, живу со всеми, / Не хуже и не лучше всех...». Однако вслед за этим заявляет прямо противоположное: «Когда какой-нибудь дурак / Сквозь вещий сон, сквозь вечный мрак, / В живое сердце пальцем тыча / (Рука в чернилах и крови), / Напишет о твоей любви, / Себя при этом возвелича...» — это о читателях и критиках, от которых поэт ищет убежища в молчании и в своих мечтах. Но именно после их вмешательства в свою потаенную жизнь он, может быть, снова сумеет заплакать «над мертвою своей мечтою» и напишет еще несколько строк. Здесь поэт уже не ищет родства и близости с «дураком». «Дурак» пошл и бестактен, а у поэта есть его любовь, пусть даже погибшая, есть мутная волна тоски, мертвая мечта и слезы. Понять это «дурак» не способен.

Такие стихи писал — и такие стихи читал с неизменным успехом перед русскоговорящим Парижем Владимир Смоленский в 1930-е годы на вечерах и печатал в многочисленных журналах. В них не было ни социальной точности, ни бытовой заземленности. Разве что из быта парижской молодой поэтической поросли пришла есенинская пьяная удаль у кабацкой стойки — «Шампанское, и водка, и абсент. / И музыка, и запах ресторана». Возникли стихи о пьяной Музе и о женщинах с порочными очами. Сейчас не определить, кому посвящены эти стихи, а кому — строки любви. «Все законы непреложные / Твердо знает нищета: / Каждая надежда — ложная, / Каждая любовь — не та...» (стих. «Все давным-давно просрочено...»). И отчетливо желание поэта, точнее — его лирического героя — вырваться из порочного круга:

Уйдем, мой друг, отсюда навсегда,
Мы тоже пьяны, — но совсем иначе...
Уйдем скорей, иль ты опять заплачешь
От боли, отвращенья и стыда.

Откроем дверь, пусть ветер пробежит
По волосам, по тихим струнам лиры,
Пусть мир иной, страдающий и сирый,
Заблудших нас и примет, и простит.

(«Шампанское, и водка, и абсент...»)

Позже, в третьей книге «Счастье», тема пьяного угара из есенинской трансформируется в блоковскую, из бытовой — в метафизическую: «Мне трезвый мир невыносим»; «Люблю / Божественное опьяненье»; «...Сладки

эти сны, / Какое есть в вине раздумье... / Самоубийство и безумье / Как часто им отвращены. / Чудесной влагою вина / В бездонной глубине стакана / Кровоточащаяся рана / Уврачевалась не одна».

В 1930-е гг. опять возникает пьяная Муза: «Ты жизнь свою поешь и пропиваешь. / Запекшийся ты освежаешь рот / Глотком вина. С тобою Муза пьет...». Рядом с есенинской появляется лермонтовская интонация, лермонтовский разностопный амфибрахий: «Остаться совсем одному и забыть, / Что родился ты, чтобы любить. / И в ожесточенье, и в дикой тоске / (Стакан недопитый в руке) / Заплакать над жизнью погибшей своей, / Над мутным мельканием дней...»

Вновь и вновь, в кабачке на улице Парижа, мучает поэта нравственный вопрос о добре и зле. «Ребенку улыбнись, дай руку другу / И никому не делай в жизни зла» (сравним есенинское «Не расстреливал несчастных по темницам»). «Конечно, зла старался я не делать, / Но вижу, что не сделал и добра — / Писал стихи...».

Муза — добрый ангел поэта. «Голос Музы, голос милый» спасает. Одно из лучших стихотворений второй книги — «Все глуше сон, все тише голос...» середины 1930-х гг. посвящено Владиславу Ходасевичу. Оно построено на зрительном образе стебля, что прорастает из налипшей на камнях грязи и превращается в налившийся зерном колос (ср. образ Ходасевича — «Путем зерна»). Позже, в 1944 г., Смоленский вновь напишет о Ходасевиче в стихах на его смерть, что даже после ухода поэта его лира все продолжает звучать...

В 1930-е гг. у поэта возникает потребность писать о России. Во второй книге появляются обращение к отцу, память о котором для автора священна, строки о слабых голосах, доносящихся до его слуха «иногда, из далекой страны, / Из моей страны, из России...» О России — стихи «Кричи не кричи — нет ответа...», строки «Вызывая ужас и смех...», обращенные к Блоку по поводу его поэмы «Двенадцать». Поэт пытается писать о Петербурге, но он не видел ни Петербурга, ни Медного всадника, а лишь читал о них. Поэтому он использует мотивы стихов Георгия Иванова о Серебряном веке и Зинаиды Гиппиус о «сгоне на революцию» и о 14 декабря. У Смоленского: «Огромные, двуглавые орлы / Средь вековой, среди российской мглы. / Безумный царь, в кольчуге боевой, / Вознесенный над шипящею змеей...». Это, конечно, Петербург и Медный всадник, но их изображения «вторичны». Может быть, ощущая это, поэт говорит как бы не о самой истории, а о ее интерпретации некими шулерами, которые пишут александрийские стихи под плач зурны — «Надменный взгляд, скрипение пера, — / Как ловко мечут карты шулера». Зурна в Петербурге — это, конечно, нонсенс. Не ясно и о чьем «падении» говорит поэт: «Усмешкою какой кривились рты, / Когда ты навзничь падал с высоты, / Когда в грязи любовь, в крови снега, / Под шпорой щегольского сапога...» (стих. «Огромные, двуглавые орлы...») Картина Петербурга, написанная по мотивам поэзии Зинаиды Гиппиус, не получилась. Но появление самой темы России знаменательно:



Александр Вертинский
1940-е гг.



Владимир Смоленский
Конец 1950-х гг.
ОР ИМЛИ РАН



Мать Мария
(Е.Ю. Кузьмина-Караваева)
1930-е гг.



Николай Туроверов
1920-е гг.

Кричи не кричи — нет ответа,
Не увидишь — гляди не гляди,
Но все же ты близко, ты где-то
У самого сердца в груди.

Россия, мы в вечном свиданье,
Одним мы усильем живем,
Твое ледяное дыханье
В тяжелом дыханье моем.
(«Кричи не кричи — нет ответа...»)

Во второй книге Смоленского — «Стихи о Соловках», проникнутые сочувствием к несчастным заключенным: «Они живут — нет, умирают там, / Где льды и льды, и мгла плывет над льдами...» К страданиям этих людей поэт уже не может быть равнодушен: Господь избрал его для того, чтоб он мог «за молчащих говорить / О жалости — безжалостному миру».

«Наедине» — книга цельная, безусловно являющаяся шагом вперед в творчестве Смоленского. Темы, затронутые в ранних стихах 1920-х — начала 1930-х гг., расширились и углубились в стихах конца 1930-х. Финал книги невесел — это прощанье с «ничтожным и прекрасным миром», которому не нужна поэзия («Не стоило так долго жить...»).

Тенденция дальнейшего развития таланта Смоленского отчетливо прослеживается при сравнении двух его стихотворений об отце. В раннем, помещенном во второй книге, описан призрак, живущий лишь в памяти сына, и поэтому «смерти нет». Это некая «тень отца Гамлета»: «Ты встаешь из ледяной земли. / Ты почти не виден издали. / Ты еще как сон — ни там, ни здесь. / Ты еще не явь, — не тот, не весь...» (стих. «Ты встаешь из ледяной земли...»). В позднем стихотворении «Стансы» 1946 г. перед читателем — Россия, помещичий дом, которого больше нет, но он отчетливо жив в памяти:

...Четыре белые колонны
Над розами и над прудом.

И ласточек крыла косые
В небесный ударяют щит.
А за балконом вся Россия,
Как ямб торжественный, звучит.

Давно был этот дом построен,
Давно уже разрушен он.
Но, как всегда, высок и строен,
Отец выходит на балкон.

Рядом с отцом — на балкон «из залы, или из могилы, / Выходит, улыбаясь, мать», отец целует ей руку, потом появляется сам автор — «мальчик черноглазый», он прислушивается, еще не отдавая себе в этом отчета,

к шагам вечности: «...и роза в вазе / Бессмертной кажется ему». Стихотворение безукоризненно по лаконичности и композиционной точности. Оно вошло в третью, не вышедшую отдельно, книгу Смоленского «Счастье», которую в 1957 г. он включит в большой итоговый сборник «Собрание стихотворений».

Книга «Счастье» открывается циклом из семи стихотворений, посвященных второй жене поэта Таисье. Первая жена, Магдалина Смоленская, исчезла из его жизни накануне оккупации Парижа немцами. Поэт писал об этом в «Воспоминаниях»: «Париж был темен, сир, мутен. Начинался великий исход. Дикие толпы уходили неизвестно куда. <...> Моя первая жена, Магдалина Смоленская, пешком, на высоких каблучках, ушла в безвыходный поход. Спасла ее, конечно, только бесконечная милость Господня к своим безумным детям»[16]. Судьба Магдалины Смоленской нам не известна.

Вторая любовь поэта светла и радостна. Это — «печальное счастье»: «Оттого, что я тебя люблю, / Ласточку веселую мою...», — поэту улыбается Бог. Может случиться в жизни всякое, — «Но ты со мною делишь корку хлеба / И к сердцу приникаешь моему». За такую любовь страшно: «Боже мой! — от века каждый знает, / Чем кончается земная страсть, — / Человек лишь для того взлетает, / Чтоб вздохнуть, и крикнуть, и упасть». За любимую женщину поэт готов вступить в борьбу с самим Богом:

Ты отнял у меня мою страну,
Мою семью, мой дом, мой легкий жребий.
Ты опалил огнем мою весну —
Мой детский сон о правде и о небе.

Ты гнал меня сквозь стужу, жар и дым,
Грозил убить меня рукою брата,
Ты гнал меня по всем путям земным,
Без отдыха, надежды и возврата.

Меня ты ранил жалом нищеты,
Болезнями, и голодом и жаждой.
Я прозревал жестокие черты
За каждой болью, за обидой каждой.
(«Ты отнял у меня мою страну...»)

Так в поэзию Смоленского входит социальная гражданская тема «исхода», гражданской войны. Отняв у человека все, Бог собирается отнять у него и последнюю радость — любовь, и человек восстает против Бога: «Вот эту страсть, вот это совершенство / Моей любви не уступлю Тебе». Седьмое, заключительное стихотворение цикла привычно вводит в тему любви тему смерти: герой верит, что в момент умиранья с ним будет его любимая — «и на груди мне накрест сложит руки».

В книге «Счастье» поэт начинает подводить итоги собственной жизни. Она длилась к тому времени полвека, может быть, немногим больше, — он

не может знать, сколько ему осталось, но поэты обладают пророческим даром — особым даром Кассандры — пророчествовать несчастья.

Ради нескольких ангельских слов, ради нескольких строк,
Ради темной мечты, и безрадостной и величавой,
Ты отдал свою жизнь, — и уже приближается срок,
И тебе уж не надо ни слова, ни счастья, ни славы.
(«Ты остался один — не надейся, не плач, не гордись...»)

Поэт обращается к себе, к современнику, к каждому, кто прожил насыщенную горестями, изменами и ложью жизнь: «Прости, если можешь, измену, прости равнодушье, / Убийцу прости, если можешь, прости дурака, / И страх, и дневную тоску, и ночное удушье, / И черное дуло, что стынет, дрожа, у виска...». Живой и живущий может и должен простить. «Лишь смерть не прощает» (стих. «Прости, если можешь, — недаром ты плакал ночами...»)

И еще: «Тот, кто много любил, должен тот умереть одиноко. / Тот, кто много хотел, должен тот умереть в нищете» (стих. «Ты меня еще можешь спасти, но спасенья не надо...»)

В изображении смерти поэт теперь беспощадно суров. Смерть — «И червям обреченное тело, / И томимая Богом душа». Все, что составляло жизнь, — «надоело». Это слово рефреном проходит через шестнадцатистрочное стихотворение:

Надоели все те же вопросы,
И любовь, что мне некуда деть.
Из окурков крутя папиросы,
Надоело на звезды глядеть.

Надоела посмертная слава,
И прижизненный горький удел.
(«Надоело мне все, надоело...»)

Книга «Счастье» начиналась с цикла о любви, но продолжение любовной темы безрадостно: «Где наше счастье, / Любовь моя? / В разверстой пасти / Небытия» (стих. «Где наше счастье...»).

В 1940-е гг. поэт стал мастером стихописания, он свободно владеет ритмами, создавая самую разнообразную музыку стиха, блестяще рифмует. Он написал об умираниях и погребениях, о цветах на собственной могиле, о взаимоотношениях с адом и раем, о самоубийстве — прыжке с моста — «любви, которой не было ответа». И вновь, и вновь — блоковский «соловьиный сад», сологубовские качели — «вперед, назад», чужие, заемные образы переплетаются, и рождается самобытное:

И ты, моя дорогая,
В соловьином поешь саду, —

То звездою к звездам взлетая,
То падая, как в бреду.
(«Звенят соловьиные трели...»)

В зрелых стихах Смоленский обозначает адресата — читателей, ради которых он пишет. Это влюбленные в час свиданья, — он хочет, чтоб они говорили его стихами, это воин за правое дело, — поэт хочет, чтобы умирающий воин верил его словам. Это и будет торжеством поэта, потому что «каждое слово как капля крови из сердца из твоего». Он не замахивается на изображение истории России. Он просто говорит об отцовском родовом доме в имении, пересказывает по-своему историю пушкинского Мазепы (именно не историю Украины и ее гетмана, а сюжет пушкинской поэмы). Как о «бедном, единственном друге» пишет о Лермонтове («В кавказском ущелье на грудь наведен пистолет — / Но смерти, мой мальчик, мой ангел, мой мученик, нет»). Перечисляет города, с которыми связано в его биографии прошлое и настоящее:

Что делал я? Мечтал, работал, жил
В Новочеркасске, в Киеве, в Париже,
С друзьями о бессмертье говорил,
Все что-то ждал... А смерть все ближе, ближе.

Мечтал о счастье — Господи прости!
(«Есть что-то дикое в моей судьбе...»)

Поэт не дождался счастья, он полагает, что не сумел переплавить в строки свои горести. Но он сумел приветливо встретить новых, молодых, идущих на смену его уходящему поколенью. Он исполнил пушкинский завет — «здравствуй, племя / Младое, незнакомое!..» И сумел взглянуть на себя со стороны — иронично и без самолюбования: «Хочешь славы, хочешь денег, / Хочешь лавров пышный веник? <...> Хочешь, чтоб была награда? / Нет, спасибо, мне не надо!» (стих. «Искушение»).

Самым прославленным стихотворением Смоленского считается восьмистишье об исходе Белой армии:

Над Черным морем, над белым Крымом
Летела слава России дымом.
Над голубыми полями клевера
Летели горе и гибель с севера.

Летели русские пули градом,
Убили друга со мною рядом,
И Ангел плакал над мертвым ангелом...
Мы уходили за море с Врангелем.

Слушателями и читателями восторженно были встречены изысканные рифмы: клевера — с севера, градом — рядом, ангелом — Врангелем. Изум-

лял сам факт появления этой темы, казалось, целиком разработанной Николаем Туроверовым. Но в поэзии главное — не что, а как. Не новизна темы, а новизна интонации в данном случае прославила Смоленского. Интонация в восьмистишии была своя — замедленное перечисление событий, как бы вспоминаемых с трудом, сдержанная констатация беды: «Мы уходили за море с Врангелем». В тексте не было боли за Россию и тоски по России, но она была — за текстом. В это же время во многих стихах Россия становилась одним из недосягаемых символов прекрасного: «Есть губы, которые не поцелуешь, / Далекая лира, которою бредишь, / Отчизна, в которую ты не доедешь...» (стих. «Есть яма, которую ты не минуешь...»)

В годы перед Второй мировой войной все чаще и органичнее звучало в стихах Смоленского осуждение большевистской России, в годы начала войны — и фашистской Германии, и СССР. Он был готов изрекать угрозы своей стране, сделавшей столько зла (стих. «Ты в крови, а мне тебя не жаль...»). Нападение фашистов на Россию оставалось за текстом, в тексте же была лишь ярость обиженного матерью сына:

Ты людей учила не жалеть
И своих детей не пожалела.
Ты почти что разучилась петь,
Помнишь ли, как раньше райски пела?

Как же мне теперь с тобою быть,
С горькою моей к тебе любовью?
Вновь земля твоя набухла кровью,
Ран не счесть и горя не избыть.

Родина объята огненным кольцом, но это — полыхание очищающего огня, страшная расплата за грехи. «Мать моя, любовь моя — умри!» — говорит поэт, но тут же сам себе возражает: «Знаю я, что ты неопалима». Большевистская Россия должна быть наказана за свою жестокость: «Нет пощады, падай до конца, / Чтобы встать, уже весь мир жалея, / Чтобы в мире не было светлее / Твоего небесного лица!» Стихи запечатлели метания души между судом и прощением, злорадством и надеждой. В 1955 г. Смоленский написал стихотворение, тоже включенное им в раздел «Счастье»: «Я знаю, Россия погибла / И я вместе с нею погиб...» Поэт больше не отделяет себя от России. В его парижской мансарде «Сияя, проносится стая / Российских моих лебедей». Россия осталась «В страданье, в мечтах и в крови», она подобна душе поэта — «Душа, ты стократ умирала / И вновь воскресала в крови!» И поэт горд, что может написать об этом, и его благословляет «страдающий, изгнанный Спас». Финал стихотворения граждански громок:

Недаром сквозь страхи земные
В уже безысходной тоске

Я сильную руку России
Держу в моей слабой руке.

В стихотворении «России», поставленном в книге «Счастье» вслед за предыдущим, он вновь и вновь признается в любви к России: «Люблю Тебя в отчаянье и в счастье, / В воспоминаниях, в надеждах, в снах, / В раздумье, в восхищении и в страсти, / В презренье, в гневе, в страхе и в мечтах. / Люблю тебя напрасно, неумело, / В величье, в рабстве, в громе и в тиши...»

И пожалуй, самое сильное и точное:

Не надо о России говорить —
Не время, слишком поздно или рано...
У каждого из нас есть в сердце рана,
И кровь из раны не остановить.

Не жалуйся, не плачь, прижми к груди
Ладонь, чтоб рана медленней сочилась.
Любви не предавай, терпи и жди,
Покамест сердце не остановилось.
(«Не надо о России говорить...»)

Издание 1957 года было последней прижизненной книгой поэта Смоленского. В составленное вдовой посмертное издание 1963 года вошло немало набросков, стихов «на случай», которые, возможно, сам поэт не стал бы печатать. Но здесь было опубликовано и несколько замечательных итоговых стихотворений, без которых наше представление о творчестве Смоленского было бы не полным. Прежде всего это декларация: «Я любил на земле Свободу, / Одиночество и стихи...» Поэт перечисляет то, что он любил на этой земле больше всего — природу, сияние звезд, «нищих, изгнанных, оскорбленных», свой разрушенный дом на родине, стихи.

И вот — Свобода, как знамя,
Была мне дана, и над ней
Одиночества тихое пламя
Сияет в венце лучей.

Дать человеку все это — «Вот Бога великая щедрость! / На любовь он мне дал ответ. / И в награду — такую бедность, / Богаче которой нет».

Поэт благодарен Богу за все, что Он дал ему. В последней, посмертной книге — трагическое стихотворение 1942 года, посвященное убитой девочке: «Дай тебя я перед вечной встречей / В лобик поцелую ледяной...» («Памяти Нины Фрид»). И стихотворение памяти Георгия Иванова, умершего 26 августа 1958 г., — в котором мимоходом, с некоторой долей удивления, сказано о старшем друге: «Ты мечтал — Империя, березка...» У Смоленского не было такой мечты. Россия пробивалась к его закрытой душе — и из прошлого, и из настоящего, из современности, и неожиданно для него

самого она оказалась ему дорога и нужна. «Счастьем не смогла ты стать поэта, / Все ж смогла ты стать его страданьем». И еще: «...голос / Мой летит к тебе, но даже эха / Нет в ответ...» Мысль о России рождает боль, преобладает отрицание: «Не прощаю, — простите — / Не прощу никогда». «И в страхе бродит племя Каина / По русской авельской земле».

В разработке темы России знаменательно стихотворение Смоленского «Борису Пастернаку». Оно написано в конце 1950-х гг., после известий, пришедших на запад, о травле поэта за роман «Доктор Живаго», о присуждении ему Нобелевской премии. В стихотворении глубокое сочувствие собрату по поэтическому цеху, — «Товарищу... О, как бы я хотел / Сказать — мой друг. Но это так опасно! / Моя любовь тебе плохой удел, / Я не хочу, чтоб ты страдал напрасно. / Достаточно твоих страданий, друг, / Они равны твоей всемирной славе...» В следующих строках поэт обличает Россию — «Ты посмотри, какая ложь вокруг, / Какое зло твоей Россией правит!» Он не разделяет любви Пастернака к такой стране: «Какая безысходная тоска / В твоем тобой любимом Подмосковье! / Но с дачи подмосковной, как с креста, / Стекает боль мечтою и любовью». Парижский собрат может только сказать российскому: «Господь с тобой. Страдай, мечтай, владей / Почти нечеловеческою силой / Писать о жизни, о сестре твоей, / Над братскою бескрестною могилой». Судя по этим строкам, книга Пастернака «Сестра моя жизнь» была известна и высоко ценима Смоленским. Но сам парижский поэт не мог ни забыть, ни простить страну, которая отняла у него уготованную ему Богом счастливую судьбу: «Боже мой, я должен был родиться / Для бессмертья, святости и счастья» (стих. «Для греха, страдания и смерти...»).

В 1960 г. умер Пастернак. Владимир Смоленский умер 8 ноября 1961 г. В последние годы он перенес операцию по поводу рака горла, после которой не мог говорить. Болезнь, страдания, осознание бездомности в условиях вполне благополучной жизни во Франции, так и не ставшей ему родиной, — все это в его последних стихах. Он беспощаден при оценке собственного пути в никуда:

Так до конца идти не перестану,
В недоуменье, из последних сил,
Когда-нибудь прилягу и не встану
И даже не пойму, зачем я жил.

Прибавится морщин на лбу высоком
Больного друга и у глаз жены,
Останутся оборванные строки
Моих стихов, — кому они нужны?

И это все. Так страшно и так мало.
В такой тоске прожить так много лет!
Какой бессмысленный и жалкий бред...
О, как душа бездомная устала!

(«Так до конца идти не перестану...»)

Таков творческий путь поэта. Приведем в заключение несколько отзывов поэтов и критиков, которые сопровождали его на этом пути.

О Смоленском писали В. Ходасевич, Г. Струве, Г. Адамович, З. Шаховская, Н. Берберова, Ю. Терапиано, В. Злобин, А. Бахрах, П. Бицилли, Р. Гуль, С. Рафальский, К. Померанцев, Т. Величковская и многие другие.

Г.П. Струве: «Поэзия Смоленского серьезна и значительна. Личную тему он выносит за рамки узко личного и не боится высоких слов и приподнятого тона. При этом мастерство никогда не изменяет ему»[17].

В. Ходасевич писал о Смоленском много раз. После выхода первой книги: «“У Смоленского нет идеала”, — сказал бы старший критик, и был бы, к несчастью, прав. Без любви, без веры, без надежды, Смоленский, в числе многих других молодых поэтов, обречен не злобе, не гневу, не отвращению, но страшной опустошенности и подавляющей скуке»[18]. И еще через некоторое время: «Поэзия Смоленского глубоко современна, но вполне чужда поверхностного новаторства; непогрешимо изящная, проникнутая тонким, порой очень сложным и изысканным мастерством, она отличается той целомудренной сдержанностью, которая неразлучна с подлинностью чувства, с внутреннею правдивостью. В современной русской поэзии Смоленскому принадлежит одно из первых мест»[19].

З. Шаховская: «...Смоленский был человек глубоко порядочный, — ни в каких литературных склоках не замешанный, — и благородный. Утверждаю я это потому, что во время Второй мировой войны Владимир Алексеевич, хотя и чувствовал бóльшую ненависть к коммунизму, чем к тем, кто с ним боролся, (за что и подвергся, когда война закончилась, остракизму непримиримых, обвинивших его в «германофильстве»), с немцами не сотрудничал, никого никогда не выдал, продолжал жить в бедности»[20].

Г. Адамович: «Смоленский выдвинулся быстро и занял место в первом ряду наших молодых поэтов по праву. Он, несомненно, даровит. Помимо того, стихи его обладают особым свойством «нравиться»: иногда видишь даже их слабости, замечаешь недостатки, — но стихи все-таки кажутся хорошими, удачными, благодаря пронизывающей их музыкальной прелести. О поэтах принято говорить, что они “поют”. К Смоленскому это выражение применимо без натяжек: текст его стихов, сам по себе довольно бледный и однообразный, оживает сразу, как только на помощь ему приходит ритм или мелодия, улавливаемая в звуках слов. “Голос мой негромок”, — мог бы повторить Смоленский вслед за Баратынским. Негромок, да, — едва ли сам поэт на этот счет обольщается. Но голос у него чистый, свой»[21].

Тяжелая болезнь последних лет, мужественно перенесенные страдания и все более реальное с каждым месяцем и днем приближение смерти, уже не поэтически воспеваемой, а реальной и горькой смерти в 60 лет, впрочем, и всегда несвоевременной, — все это как бы осветило новым светом весь творческий путь Владимира Смоленского. Ранние и зрелые его стихи о смерти стали восприниматься как пророчества ясновидящего, его судьба обрела трагическую законченность. В посмертную книгу поэта Таисья Смоленская включила несколько написанных им в разное время прощаль-

ных стихов ушедшим друзьям — Г. Иванову (1958), Б. Поплавскому (1935). Здесь же стихи, обращенные к живым,— Борису Зайцеву, Ирине Туроверовой (ей Смоленский посвятил стихотворение о живом старшем товарище Николае Туроверове). Стихи о своей судьбе обращены к любимой жене, которой поэт обещает встречу за гробом и совместное бессмертие. И снова, и снова в финале книги — стихи о России: «Друг отвернется, товарищ предаст, / На расстрел Россия меня отдаст» (стих. «Когда останусь совсем один...»). Тема расстрела возникала еще в книге «Счастье» при размышлении о судьбах «троцкистов», — вождь в Кремле собственноручно подписывает смертные приговоры бывшим своим друзьям, расстрелянных тащат в морг, — «Тащат, и мерцают на плечах / Сорванные с мертвецов погоны... / Белый воин в русских спит степях, / Стихла боль, давно умолкли стоны» («Стихи о троцкистах»). Сталинской расправой кончилась эпопея братоубийственной Гражданской войны, в которой когда-то, в ранней юности, участвовал поэт. Погоны на плечах расстрелянных троцкистов — это, вероятно, историческая аберрация, но слушателям и почитателям поэзии Смоленского это было не важно. Покоряла музыка, с одной стороны, и гражданственность, антибольшевистский пафос — с другой. Одно стихотворение из включенных в книгу «Счастье» — «Баллада о герое» — перекликалось с сюжетом одного из последних произведений Гиппиус 1945 г. «И новый Дант в аду». В обоих речь идет о летчике, сбрасывающем бомбы, — у Гиппиус это летчик эскадрильи Муссолини, бомбящий покоряемые фашистами земли, у Смоленского — летчик-наемник, воюющий за деньги, которому все равно, «куда он, сквозь ветер и тьму, / Летит и кого убивает». Ему платят — и он сбрасывает бомбу, — «А баба картошку копала, / Когда эта бомба упала». Как отдает «русским духом» этот образ копающей картошку бабы! Обличительный, направленный против войны негромкий пафос — новая черта в поэзии Смоленского последних десятилетий.

Судьба рано забрала у него жизнь, но подарила ему время на ее осмысление. И он успел написать главное. О России: «Ты мне нужна, как ночь для снов, / Как сила для удара, / Как вдохновенье для стихов, / Как искра для пожара <...> Так для корней нужна земля...» («России»). О своем пути в никуда: «И сердце тяжелеет год от году. / Мы стали проще, злее и скупей. / Мы щедро заплатили за свободу, / Но разве знаем мы, что делать с ней?» (стих. «Живем томительно, в труде и скуке...»). На последней странице книги он оставил свое завещание:

О гибели страны единственной,
О гибели ее души,
О сверхлюбимой, сверхъединственной
В свой час предсмертный напиши.

И наконец, подвел итоги — о стихах, о мечтах, о великой силе Слова — в стихотворении «Когда-то ты писал стихи...»:

И на оборванном листке
Души записывая пенье,
Ты верил, что в твоей руке
Бессмертье и преображенье.

И как бы ни томился ты
В безвыходной земной печали, —
Утешься! И твои мечты
Земную жизнь преображали.

Перед лицом конца Смоленский ответил на главный вопрос: «Что ты накопил в дорогу? / Что же ты с собой возьмешь?» Он написал, что возьмет с собой любовь и веру. А свои стихи оставляет людям, которым они нужны, чтобы жить.

Примечания

[1] *Казак В.* Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. Пер. с нем. *Е. Варгафтик* и *И. Бурихина.* Лондон, 1988. С. 711.

[2] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж — Москва, YMCA-Press — Русский путь, 1996. С. 231–232.

[3] Здесь и далее стихи В. Смоленского цитируются по изд.: *Смоленский В.* «О гибели страны единственной...». Стихи и проза. М., 2001.

[4] *Смоленский В.* Воспоминания // Там же. С. 257.

[5] Там же. С. 257–258.

[6] *Смоленский В.* Мысли о Владиславе Ходасевиче // Там же. С. 274–275.

[7] Там же. С. 275.

[8] Возрождение. 1933, 12 января.

[9] Там же. 1932. 7 января.

[10] Там же. 1933. 5 января.

[11] Русское воскресенье. 1956. 1 марта.

[12] *Смоленский В.* Мысли о Владиславе Ходасевиче // *Смоленский В.* «О гибели страны единственной...» С. 275.

[13] Там же. С. 277.

[14] *Смоленский В.* Воспоминания // Там же. С. 258.

[15] Там же. С. 267.

[16] Там же. С. 270–271.

[17] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 232.

[18] Возрождение. 1932. 7 января. Об этой же книге — Там же. 1933. 5 января.

[19] Там же. 1938. 8 июля.

[20] *Шаховская З.* Отражения. Париж: YMCA-Press, 1975. С. 55.

[21] *Адамович Г.В.* Литературная Неделя // Иллюстрированная Россия. 1932. 6 февраля. Его же — о книге «Наедине» — Последние новости. 1938. 13 мая.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1901, 24 июля (6 августа) — в г. Луганске Екатеринославской губернии (точнее — в имении отца близ Луганска) родился Владимир Алексеевич Смоленский. Отец — Алексей Смоленский, потомственный донской казак, получил чин хорунжего в 4-м казачьем Донском полку, затем был адъютантом в Одесском жандармском полицейском управлении, начальником Луганского отделения Екатеринославского жандармского полицейского управления железных дорог. В 1920 г. полковник Алексей Смоленский был расстрелян во дворе своего имения на глазах сына.

1919–1920 — Участие в Гражданской войне на стороне Белого движения, в составе Добровольческой армии.

1921 — Эвакуация из Крыма с частями Белой армии.

1921–1922 — Жизнь в Африке (Тунис). Начало писания стихов.

1922 — Переезд в Париж.

1922–1924 — Работа на Металлургическом и Автомобильном заводах.

1924–1925 — После получения стипендии учеба в русской гимназии, затем в Сорбонне, в Высшей коммерческой школе (Коммерческой академии). Работа бухгалтером в «винном деле».

1925 — Участие в объединении «Русский Монпарнас».

1927 — Начало публикации стихов Смоленского в газете «Возрождение» после прихода в литературный отдел газеты В. Ходасевича.

1928–1937 — Участие в группе молодых поэтов «Перекресток», ориентирующейся на творческие принципы В. Ходасевича. Группа создана в 1928, существовала до 1937 г.

Конец 1920-х гг. — Смоленский — председатель Союза молодых поэтов и писателей в Париже, созданного в 1925 г., и участник выпускаемого Союзом «Сборника стихов» (1929. Вып. 1 и 2; 1930. Вып. 3 и 4) и «Сборника Союза молодых поэтов и писателей в Париже» (1931. Вып. 5).

1930 — Два выпуска поэтического альманаха «Перекресток» (Париж), в котором опубликованы стихи Смоленского.

1931 — Издание первого сборника стихов «Закат» (Париж. Изд. Я. Поволоцкого и К°). В книге 40 стихотворений.

1931–1940 — Смоленский — член Объединения писателей и поэтов (Париж). Избирался членом Правления Объединения.

Публикации стихов в изданиях: «Современные записки», «Казачий альманах», «Станица», «Круг», в антологии «Якорь» (1936) и др.

1932, 2 января — Вечер, посвященный поэзии Смоленского на заседании группы «Перекресток».

1933 28 апреля — Выступление Смоленского в прениях по докладу А.В. Алферова «Будни эмиграции (Куда мы идем?)» на заседании общества «Зеленая лампа».

1937–1940 — Смоленский — член Кружка казаков-литераторов.

1938 — Издание второго сборника стихов «Наедине», изд. «Современные записки» (Париж).

1939 — начало 1940 — Отъезд из Парижа. Смоленский работает в Аррасе на Часовом заводе.

1940 — Возвращение в Париж на одном из последних поездов перед оккупацией Парижа немецкими войсками.

1947 — Организация и издание вместе с Ю.П. Одарченко и Анат. Шайкевичем альманаха «Орион», в котором Смоленский опубликовал свои стихи и перевод со старофранцузского первой главы «Тристана и Изольды».

1940—1950-е — Работа над третьей книгой стихов «Счастье» (отдельным изданием не вышла). Публикация стихов в изданиях: «Возрождение», Новый журнал», «Опыты», «Православная Русь», «Содружество», «Мосты», «Русская мысль» и др.

1956, 1 марта — Публикация в газете «Русское воскресенье» статьи «Поэзия Ходасевича».

1957 — Третий поэтический сборник «Собрание стихотворений» (Париж), в который полностью включены две первые книги и не изданная книга «Счастье».

1961, 8 ноября — Смерть в Париже после долгой болезни и операции на горле, лишившей поэта возможности говорить. Смоленский похоронен в Париже на кладбище Сен Женевьев де Буа.

1963 — Издание посмертного сборника стихов, собранного вдовой поэта Таисьей Смоленской (его второй женой, урожденной Павловой).

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения В. Смоленского

Отдельные издания

Закат. Стихи 1929—1931. Париж: Изд. Я. Поволоцкого и К°, 1931.
Наедине. Вторая книга стихов. Париж: Изд. «Современные записки», 1938. Серия «Русские поэты». Вып. 1.
Собрание стихотворений. Париж, 1957. Издание автора.
Стихи. Париж, 1963.
«Жизнь ушла, а лира все звучит...» / Сост., предисл. *В.В. Леонидова*. М., 1994.
«О гибели страны единственной...» Стихи и проза / Сост., предисл. *В.В. Леонидова*. М., 2001.

В периодике

Мистика Александра Блока // Возрождение. 1955. № 37—38.
Мысли о Вл. Ходасевиче // Возрождение. 1955. № 41.
Любовь Тристана и Изольды // Возрождение. 1955. №№ 43, 45, 46.
Поэзия Ходасевича // Русское воскресенье. 1956. 1 марта.
Воспоминания // Возрождение. 1960. № 98. То же — Новая Юность. 1996. № 16.
«А лира все звучит» // Наше наследие. 1991. № 2.
Стихи // Человек. 1993. № 2 / Предисл. *А. Богословского*.

Литература о В. Смоленском

Адамович Г. <Рец.: «Закат»> // Последние новости. 1932. 21 января

Его же. Литературная неделя // Иллюстрированная Россия. 1932. 6 февраля.

Его же. «Наедине» <Рец.> // Последние новости. 1938. 12 мая.

Бицилли П. <Рец.: «Закат»> // Современные записки. 1932. № 49.

Его же. «Наедине» // Современные записки. 1938. № 66.

Струве Г. <Рец.: «Закат»> // Россия и славянство. 1932. 23 июля.

Ходасевич В. <Рец.: «Закат»> // Возрождение. 1932. 7 января.

Ходасевич В. О кн. «Наедине» // Возрождение. 1938. 8 июля. То же — Русские записки. Шанхай; Париж. 1938. № 10.

Горская А. Памяти В. Смоленского // Возрождение. 1961. № 120.

Померанцев К. Памяти В. Смоленского // Вестник Русского студенческого христианского движения. 1962. № 65.

Терапиано Ю. <Рец.> // Круг. 1938. Вып. 3. С. 174.

Его же. <Рец.: Собр. стих.> // Опыты. 1958. № 9.

Его же. <О поэзии Смоленского> // Русская мысль. 1961. 25 ноября.

Бахрах А. По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж, 1980.

Шаховская З. Отражения. Париж, 1975.

Злобин В.А. Поэт нашего времени В. Смоленский (К выходу его собрания стихотворений) // Возрождение. 1957. № 70. См. также в кн.: *Злобин В.А.* Тяжелая душа. М.: Интелвак, 2004.

Леонидов В.В. Смоленский / Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Писатели русского зарубежья. М.: РОССПЭН, 1997.

Н.В. Королева

Александр Вертинский

Александр Николаевич Вертинский — поэт, прозаик, композитор, артист — покидал родину в ноябре 1920 г., по воле случая на одном пароходе с главнокомандующим Белой Добровольческой армией адмиралом П.Н. Врангелем. В мемуарах «Родина и чужбина», создававшихся уже в закатные годы, Вертинский писал: «На рейде стоял пароход "Великий князь Александр Михайлович". Капитан его, грек, был моим знакомым. Пароход отходил в Константинополь. На нем уезжал Врангель со своей свитой. Ночью, встретив капитана в гостинице, я попросил его взять меня с собой. Он согласился. Утром, захватив с собой своего единственного друга, актера Путятю, и пианиста, я уехал из Севастополя»[1]. В мемуарах, рассказах и эссе Вертинского, насыщенных интересными биографическими сведениями, дан не менее интересный срез социально-исторической жизни предреволюционной России, Гражданской войны и эмиграции, увиденной зорким и ироничным взглядом человека с безукоризненным художественным вкусом, прекрасно владеющего пером.

Вертинский уезжал уже «всероссийской знаменитостью», как его называла пресса. Ошеломляющая слава, сопровождавшая его всю последующую жизнь, началась с середины 1915 г., когда известный собственно только в среде артистической и литературной богемы актер немого кино, автор литературных реприз для театров миниатюр, вернулся в Москву с войны после перенесенной контузии.

В санитарный поезд, организованный купеческой дочерью Марией Саввишной Морозовой и курсировавший между Москвой и фронтом, он был записан как брат милосердия. У него были сильные руки, чуткие и ловкие пальцы, справлявшиеся с самыми сложными перевязками. Стремясь утолить боль раненых, отвлечь и развлечь их, он пел под гитару, за что снискал искреннюю любовь и получил прозвище «Брат Пьеро». В буднях санитарного поезда, где его руки почитались «священными», Вертинский, как он сам говорил, научился работать «одними кистями». Завораживавшая позже пластика рук эстрадного Вертинского рождалась, в прямом смысле слова, в крови и муках.

Много лет спустя он напишет: «В поезде была книга, в которую записывалась каждая перевязка. Я работал только на тяжелых. Легкие де-

лали сестры. Когда я закончил свою службу на поезде, на моем счету было тридцать пять тысяч перевязок!..

Кто этот Брат Пьеро? — спросил Господь Бог, когда ему докладывали о делах человеческих.

Да так... актер какой-то, — ответил дежурный ангел. — Бывший кокаинист.

Господь задумался.

— А как настоящая фамилия?

— Вертинский.

— Ну, раз он актер и тридцать пять тысяч перевязок сделал, помножьте все это на миллион и верните ему в аплодисментах.

С тех пор мне стали много аплодировать. И с тех пор я все боюсь, что уже исчерпал эти запасы аплодисментов или что они уже на исходе»[2].

В силу многих обстоятельств, и прежде всего ухода в эмиграцию, личность и творчество Вертинского оказались мифологизированными. В Советской России, где само его имя было долгие годы под запретом, сохранялась память об удивительном артисте, сочинявшем стихи и музыку. В памяти продолжало жить его звучащее слово. В некоторых домах были ноты с его поэтическими текстами, тайком из-за границы привозились граммофонные записи с его голосом. В бравурную музыку маршей и лозунгов порой вторгались пленительные ритмы «дикой магнолии в цвету», песня звала «туда, где расцветает миндаль...», а щемящая печаль «Чужих городов» обращала к национальной трагедии, великому русскому исходу.

После возвращения Вертинского на родину в 1943 г. процесс мифологизации охватил русское зарубежье. Писали и рассказывали, что он расстрелян, сгинул в подвалах Лубянки, нищенствует, торгует газетами и т. д. и т. п. После смерти поэта в Америке было издано несколько сборников его стихов. В роскошном Сан-Франциском издании, включающем и неизвестные стихи Вертинского, текстам предпослана анонимная вступительная статья, в частности, сообщающая: «А. Вертинский происходит из старинного дворянского рода, по материнской линии этот род связан с гетманами Украины, но в жилах его течет также польская кровь. <...> Воспитывался даровитый юноша в закрытом дворянском институте имени Павла Галагана, по окончании которого он поступил в старейший русский университет — Московский, давший России столько замечательных людей на всех поприщах науки, искусства и политики. <...> Он блестяще сдает конкурсный экзамен (один из пятисот кандидатов) в Московский Художественный Театр — идеал и мечту всех русских актеров»[3].

Сегодня уже трудно сказать, причастен ли сам Вертинский к этим легендам. Однако в его теперь уже опубликованной биографической прозе приведены факты, воссоздающие картину сложной и яркой жизни, изначально трагической.

Александр Вертинский был сыном киевского присяжного поверенного Николая Петровича Вертинского и Евгении Степановны Сколацкой, происходившей из обедневшего дворянского рода. Николай Петрович не мог оформить брак со Сколацкой, матерью его двоих детей, так как его первая

жена не давала развода. В семье Сколацких ситуация не вызывала сочувствия, и Евгения Степановна, не решившись родить третьего внебрачного ребенка, умерла при неудачной операции. Н.П. Вертинский пережил ее лишь на два года, однако успел усыновить детей, трехлетнего Александра и пятилетнюю Надежду, получивших его фамилию. Ребенок рос в семье тетки, Марии Степановны Сколацкой, дамы, не чуждой самодурства, был неоднократно бит и постоянно голоден. Тетка скрыла от мальчика, что у него есть сестра, Надежду отдали в другую семью, и они случайно встретились, уже будучи взрослыми.

В 9 лет Александр был определен в Первую Киевскую гимназию, где проучился лишь один год, затем переведен в другую, откуда выбыл, не завершив гимназического курса и не получив в дальнейшем сколько-нибудь систематического образования. Юность была голодной и бесприютной. Однако он много читал, страстно любил поэзию, театр, церковный хор, часами простаивал во Владимирском соборе, любуясь росписью Нестерова, мечтал петь в церкви. Зеленым юнцом окунулся он в окололитературную и околохудожественную богему, бредил театром и считал себя поэтом. Некоторое время подвизался статистом в Соловцовском театре, работал корректором, грузчиком, печатал рассказы в «Киевской неделе».

В те годы Киев был одним из центров театральной жизни России. В опере пели Собинов и Шаляпин, гастролировали знаменитые музыканты и дирижеры, блистала оперетта, в цирке поражали воображение тяжеловесы Поддубный и Иван Заика. Вертинский был тепло принят в доме Софьи Николаевны Зелинской, образованной, умной женщины, жены брата будущего советского наркома просвещения А.В. Луначарского. Он знакомится с Михаилом Кузминым, Владимиром Эльснером, Бенедиктом Лившицем, художниками Александром Осмеркиным, Казимиром Малевичем, Марком Шагалом, Натаном Альтманом. Об этом времени Вертинский писал: «Во мне развивалось настоящее, серьезное отношение к литературе, вырабатывался вкус к настоящей поэзии. Вырабатывалось чувство меры в частности — очень важное чувство!»[4]. Это рано понятое «чувство меры» в дальнейшем становится основой «рискованного» искусства Вертинского, балансирующего на грани, где малейшее нарушение «чуть-чуть» могло привести к безвкусице или пошлости, чего с ним почти не случалось.

Желание славы буквально сжигало молодого человека, и он отправился покорять Москву, снова оказавшись во власти богемной жизни и голода. Артист от Бога, он считал себя прежде всего поэтом, примыкал к футуристам, сблизившись с Маяковским, Крученых, Хлебниковым. В своих поздних письмах к Л. Никулину, автору воспоминаний «Московские зори», Вертинский писал, пытаясь защитить искусство декаданса и авангарда: «...Немногие выжили от революции. Тем не менее эпоха была насыщена талантами! <...> Мы голодали, ходили в рваных ботинках, спали закокаиненные за столиками "Комаровки" — ночной чайной для проституток и извозчиков, но... не сдавались! Пробивались в литературу, в жизнь! Ходили в желтых кофтах по Кузнецкому, в голову нам летели пустые бутылки оскорбленных буржуев, и Володькина (Маяковского. — *С. К.*) голова была

мною спасена в “Бродячей собаке” в Петербурге, ибо я ловил бутылки и бросал их обратно в публику! Было время горячее, страшное, темное. Мы жили “вслепую к свету” — сами еще не зная ничего, что сегодня нам так ясно разъяснил марксизм и ленинизм! И тем не менее мы шли вперед, мы боролись, мы были интуитивно с большевиками и... мы были в “аристократическом меньшинстве”! Прости мне эту фразу. Едва ли тогда кто-нибудь понимал это. И все же — мы были с ними! И мы помогали им как умели. И мы помогли им! Чего же ты стесняешься писать об этом? Мы были первыми, кто протянул им руку, которой, кстати говоря, они даже и не приняли! (Маяковский, например) <...> Где мы? — спрашиваю я. Такое время! Время Маяковских, Велимиров Хлебниковых, Бурлюков, Крученых — где оно? Чем оно отображено в твоей книге? Ничем. <...> Тебя, конечно, губит партийность, ты не можешь писать правду — а тогда лучше не писать!..»[5] Так размышлял зрелый Вертинский в середине пятидесятых годов прошлого столетия, работая над своими мемуарами. «Накладывая» ситуацию на себя, он продолжает, обращаясь к другу молодости и к себе самому: «Если надо так писать, то лучше совсем не писать. Эта книга навсегда отбила у меня охоту писать “мемуары”. Если их будут выхолащивать, то лучше не надо»[6]. И все же он оставил нам свои мемуары, опыты прозы и драматургии, которые и при наличии некоторых «дежурных» фраз и оговорок (дань советской идеологии) дают его представление о России до и после эмиграции, о жизни человека русского рассеяния, прошедшего все возможные маршруты — от Константинополя через Европу и Америку в Шанхай и оттуда на родину, в Москву.

Ровесница Вертинского Анна Ахматова говорила: «Вертинский — это эпоха». Сам Вертинский называл себя «маской эпохи». В мире художественной реальности, им созданной, отразилась как в зеркале, а впрочем, и как в зазеркалье, судьба поколения, рассеянного по свету войнами и революциями. Вертинский был характернейшим представителем искусства Серебряного века, как назван этот мерцающий и переливчатый период, одной из особенностей которого явилась связь зрительного и звучащего рядов, единства слова, музыки, пластики. Идея недоступности совершенства, поиски утраченной или украденной красоты, проницает искусство Серебряного века, идя от высокого к низкому и вновь возносясь к высокому. Любовные трагедии развертывались в жизни и в литературе. Волна самоубийств захватывала и поэтов. Кончает с собой молодая поэтесса Надежда Львова, возлюбленная Брюсова, стреляется Всеволод Князев, определивший любовный сюжет первой части «Поэмы без героя» Ахматовой, выбрасывается из окна художница и поэтесса Антонина Гумилина, не сумевшая пережить разрыв с Маяковским. Любовные трагедии в литературе Серебряного века нередко нарочито низводились до фарса. В шаловливых стихах Тэффи, Саши Черного, Вертинского высмеивались любовные переживания, адюльтер одновременно поэтизировался и развенчивался. «Король поэтов» Игорь Северянин пытался в своих «поэзоконцертах» спасти интимный «быт», обещая «трагедию жизни превратить в грезофарс».

Гибель русского флота при Цусиме, революция 1905 г., первая мировая война с ее победами и поражениями, предчувствие грядущих катаклизмов, названных позже В.В. Розановым «Апокалипсисом нашего времени», вызывали усталость, чувство обреченности и разочарования в романтических идеалах и революции, и любви. На этой волне общественного сознания пришел на эстрады маленьких театриков и кабаре молодой актер, исполнитель печальных песенок или «ариэток», Пьеро с набеленным лицом, алым ртом, густо насурмленными бровями, со своим особенным, таинственным и вымороченным миром интимных переживаний. Слова «песенок» в большинстве случаев принадлежали самому Вертинскому.

В Москве Вертинский-Пьеро выступал в Мамоновском переулке по Тверской в первом московском театре миниатюр у М.А. Арцыбушевой, пел в фешенебельном кабаре «Жар-птица» в Камергерском, затем обосновался в театре миниатюр на Петровских линиях у Марии Николаевны Нининой-Петипа, где 25 октября 1917 г. состоялся его первый бенефис. Он вспоминал, как, проснувшись однажды утром, выяснил, что «стал несомненной знаменитостью. <...> Студенты и курсистки переписывали мои стихи, раскупали ноты и развозили их по всей Руси великой»[7].

Философ и социолог Ф. Степун, высланный в 1922 г. из России, мучительно размышлял о судьбах родины, обвиняя в частности литературу и художественную интеллигенцию Москвы и Петербурга в образовании того «тлетворного духа», в атмосфере которого общество оказалось не в состоянии противостоять событиям осени 1917 г. В самом феномене Вертинского, в его умопомрачительном успехе Степун увидел некий знак времени: «Эти медленно-певучие строки с такою магической силою захватывали наши души, что даже наиболее чуткие среди нас не замечали в них кощунственного слияния тоски по “прекрасной даме”, которую, благословленный на путь своего художественного служения Соловьевым, Блок воспевал в своих ранних стихах, с наркотически-кабацкой эротикой, что перед самой войной доводила до исступления многотысячную публику Вертинского, с монотонно-сомнамбулическим сладострастием распевавшего по эстрадам свою знаменитую песенку “Ваши пальцы пахнут ладаном...”»[8].

Раздраженность выброшенного за пределы родины Степуна можно понять. Конечно же, в соединении церковного отпевания и действа в кабаре было нечто кощунственное, особенно если учитывать, что песенка была посвящена блистательной «королеве экрана», приятельнице Вертинского Вере Холодной, пребывавшей в расцвете молодости и славы. Сама Холодная тоже осталась недовольна своим отпеванием, увидев в этом дурной знак, и оказалась права. Она неожиданно умерла на гастролях в Одессе. С проникновенной апологией добровольного ухода из жизни выступил Вертинский и в знаменитой «Кокаинеточке» (на слова В. Агатова), которую подхватила вся Россия:

> Так не плачьте ж, не стоит, моя одинокая, деточка,
> Кокаином распятая на мокрых бульварах Москвы...

Лучше синюю шейку свою затяните потуже горжеточкой
И ступайте туда, где никто Вас не спросит, кто Вы...

Однако в суждениях Степуна заключена лишь часть правды того времени. Притягательность таланта и самой личности Вертинского состояла не только и не столько в рискованной фривольности, а скорее в демократизме, в обращенности, как он сам говорил, к «массе», к каждому из сидевших в зале. Им не столько поэтизировалась «тонкая отрава «блоковщины»[9], сколько продолжалась традиция, идущая от Некрасова через Блока, — традиция разговора о женской судьбе. И вполне возможно развернутое сопоставление стихотворения Блока «На железной дороге» (1910) — «Под насыпью, во рву некошеном, / Лежит и смотрит, как живая...» — и «Бала Господня» (1917) Вертинского.

Сам поэт считал «Бал Господень», обращенный к одной из сестер милосердия «великой войны», как называли войну 1914 г., да и к себе самому, одним из лучших и любимейших своих произведений. В нем Вертинский вспоминал о своих юношеских мечтах, в которых он, ничем не примечательный мальчик, видел себя «Орленком», романтизированным литературой сыном Наполеона и Марии-Луизы:

В пыльный маленький город, где Вы жили ребенком,
Из Парижа весной к Вам пришел туалет.
В этом платье печальном Вы казались Орленком,
Бледным маленьким герцогом сказочных лет.

От изящной зарисовки события, мига, движения души, Вертинский выводил своих слушателей к вечным проблемам бытия, к вопросу о жизни и смерти. Из как бы невзначай замеченных и опоэтизированных мелочей вырастал целостный и многогранный душевный мир человека, умеющего любить, сострадать, способного на высокие чувства, благородного и самоотверженного.

Демократизм изысканных песенок Вертинского, гуманистическая природа его дарования, проявились прежде всего в выборе персонажей. Это «маленькие люди» (поэт любил эпитет «маленький», обращая его к себе и к другим: «И тогда Вы сказали: «Послушайте, маленький, / Можно мне Вас тихонько любить...»). Все они обижены жизнью или брошены на ее «дно». Но их объединяет душевная чистота, бескорыстие и... заведомая обреченность. Отсюда — «Пей, моя девочка, пей моя милая, это плохое вино. <...> / Нас обманули, нас ложью опутали. <...> / Выпили нас, как бокалы хрустальные / С светлым, душистым вином...». Сочувствуя и сострадая, он понимает, что бессилен изменить что-либо в их и своей судьбе. Понимала это и публика, выражая бурю чувств полюбившемуся актеру — и элитарная, пришедшая полюбоваться пластикой жеста, послушать изысканные речи Пьеро, его чуть грассирующие «летаргические напевы», и разношерстная демократическая, рукоплескавшая об ее печалях поющему актеру.

Сентиментально-рыдательны в изображении-исполнении Вертинского страницы жизни и смерти маленьких актеров, вспышкой бенгальского огня озаряющих сцену, и гибнущих, опалив крылья «словно бабочка бледная». Зал буквально взрывался от «Аллилуйя» (1916—1917), где несчастный Пьеро «хоронил свою куклу балетную»:

Я крещу твою ножку упрямую,
Я крещу твой атласный башмак.
И Тебя, и не ту и ту самую
Я целую — вот так!

<...>

Упокой меня, Господи — скомороха смешного,
Хоть в аду упокой, только дай мне забыть, что болит!
Высоко в куполах — трепетало последнее слово
«Аллилуия» — лиловая птица смертельных молитв.

Валентин Катаев в романе «Алмазный мой венец», своеобразных литературных мемуарах, нашел в алмазной россыпи поэзии XX в. строчки Вертинского: «Ключик (Юрий Олеша. — *С. К.*) упорно настаивал, что Вертинский — выдающийся поэт, в доказательство чего приводил строчку "Аллилуия — как синяя птица". Самое поразительное было то, что впоследствии сам неумолимый Командор (Маяковский. — *С. К.)* сказал мне как-то, что считает Вертинского большим поэтом, а дождаться от Командора такой оценки было делом нелегким»[10].

Цитируя по памяти, Катаев вместо «Аллилуия — лиловая птица» пишет более привычное: «Аллилуия — как синяя птица». Описка существенная. Лиловый, сиреневый, фиолетовый — излюбленные цвета искусства Серебряного века. Литературный и театральный критик Петр Пильский обратил внимание на некую знаковость лилового у Вертинского — церковный и вдовий цвет, «алость, разведенная синим». Добавим сюда цвет врубелевской сирени, «лиловеющий шелк» Анны Ахматовой, «караваны сиреневых птиц» Тэффи и т. д. В аметистовых лучах заката уходит из жизни «кукла балетная», «лак-фоль» присылает король «маленькой балерине», «лиловый аббат» отпускает грехи юной «грешнице», забалованной шалунье, «лиловый негр» подает даме манто в «притонах Сан-Франциско»...

В годы своей всероссийской славы Вертинский был молод, счастлив успехом, а среди блеска и нищеты «балетных кукол» было столько очарования, что сам он закружился в трагическом карнавале предреволюционных лет. В обзоре театров-миниатюр театральный критик Борис Савинич писал: «На особом месте стоит новое художественное кабаре "Жар-птица" <...> Безусловно хорош там г. Вертинский, с большой тонкостью и изяществом, острым и "упадочным", исполняются им, написанные им и положенные на музыку "Ариэтты Пьеро"»[11].

Жизнь сердца полностью поглощала тогда внимание поэта и артиста, оказавшегося непревзойденным в своем жанре «сердцеведом». Но, оказы-

вается, и в этом мире далеко не все благополучно. За гипсовой маской Пьеро, «печальной и строгою», скрывается неблагополучие на уровне «двоих» — «Вы сказали, что нынче в спальню / Не приносят с собой сердец...». Баловень публики мучается горькой любовью, ведет разговор полный тоски и самоиронии с единственным другом:

У меня есть мышонок. Приятель негаданный,
В моей комнате, очень похожей на склеп
Он шатается пьяный от шипра и ладана,
И от скуки грызет мои ленты и креп.

<...>

А когда я усну — он уж на подоконнике
И читает по стенам всю ту милую ложь,
Весь тот вздор, что мне пишут на лентах поклонники
О Пьеро и о том, как вообще я хорош.

И не видит никто, как с тоскою повенчанный,
Одинокий, как ветер в осенних полях,
Из-за маленькой, злой, ограниченной женщины
Умираю в шести зеркалах.

(«О шести зеркалах», 1917)

Строка этого стихотворения «Из-за маленькой, злой, ограниченной женщины» запомнилась Ахматовой и несколько раз встречается в ее поздних рабочих тетрадях с «Пушкинскими штудиями», адресуясь, как можно догадаться, нелюбимой ею Наталии Николаевне Пушкиной-Гончаровой.

В стихотворении «О шести зеркалах» раскрыта любовная драма, традиционная в поэзии Вертинского. Множество романов и увлечений, получивших отражение в стихах и песенках, лишь сопутствовали поиску единственной любви. Вместе с тем, лирический герой после многих поражений и разочарований постепенно учится противостоять женскому лукавству. Вертинский создает образ всепонимающего и всепрощающего мужчины-рыцаря, снисходительного к женским слабостям.

Мир его поэзии наполняется экзотическими мотивами и образами — голубые тюльпаны расцветают в нездешних странах, диковинные птицы и растения окружают удивительных женщин, насмешливых и неосторожных. Нередко набор банальностей складывается в пленительную сказку, персонажем которой может оказаться любой. Впрочем, поэт дает понять, что «все это так, пустяки, просто дым без огня...».

К первому периоду творчества Вертинского, завершение которого совпало с бенефисом, состоявшимся, как он пишет, 25 октября 1917 г. (старый стиль), относятся произведения, вошедшие в алмазный фонд его поэтического и исполнительского искусства: «Минуточка» (1914–1915), «Я сегодня смеюсь над собой...» (1915), «Сероглазочка» (1915), «Лиловый негр» (1916), «Дым без огня» (1916), «Jámais» (1916), «Ваши пальцы пахнут лада-

ном» (1916), «За кулисами» (1916), «Аллилуйя» (1916–1917), «Бал Господень» (1917). К этому времени природа поэтического и артистического таланта определилась и была очевидна: Пьеро, менестрель, салонно-изысканный, романтичный и сентиментальный — он весь повернут к маленькому человеку и принципиально отгораживает себя и своих персонажей от времени, открытого всем ветрам.

Однако, вопреки всем усилиям Пьеро, гроза все же разразилась над его картонным домиком, «маленьким театриком» в самую ночь счастливого бенефиса. Вот как рассказывает об этом Вертинский:

«После бенефиса в первом часу ночи, захватив с собой только те цветы, которые были посажены в ящиках — ландыши, гиацинты, розы, сирень в горшках, — я на трех извозчиках поехал домой, в Грузины. Подарки я оставил в театре, в конторе.

Доехав до Страстного, я вдруг отчетливо услыхал звуки выстрелов. Начиналась революция. На этот раз настоящая. Ее ждали. <...> Извозчики остановились, потом переглянулись, пошептались и сказали:

— Слезай, барин. Дальше не поедем. Стреляют!

Что было делать? Куда девать цветы? Я подумал, велел извозчикам снести ящики и вазоны к памятнику Пушкина и пешком пошел в Грузины»[12].

В Москве, в развернувшихся уличных боях Октябрьского переворота, главное сопротивление восставшим рабочим дружинам и перешедшим на их сторону солдатам оказали юнкера. Через несколько дней Москва прощалась с погибшими из двух противостоящих лагерей. 10 ноября состоялись похороны на Красной площади, а 13 ноября старая Москва хоронила юнкеров, молодых офицеров, сохранивших верность присяге, студентов, вставших на защиту города. Их похоронили на Братском кладбище. За Тверской заставой, где ныне кинотеатр «Ленинград», панихиду служили в церкви Большого Вознесения у Никитских ворот. В отчете о похоронах газета «Русское слово» писала: «Отдать последний долг погибшим собралась масса народа. Сколько было людей? Сказать даже приблизительно трудно. Когда по пути на Братское кладбище голова процессии выходила с проезда Тверского бульвара на Страстную площадь, конец был еще на Никитской»[13].

Перед отпеванием слово памяти жертв начавшейся гражданской войны произнес архиепископ Евлогий: «Среди кошмарных ужасов современной действительности, — сказал он, — смерть юных героев особенно гнетет нашу душу. За что, в самом деле, погибли эти молодые жизни, эти милые, дорогие наши дети, цвет и украшение жизни нашей, наша надежда? Свят их подвиг, но кому понадобилась эта кровавая жертва? Вопрос этот с немым укором мы чувствуем на безмолвных устах погибших...»[14].

Актер и библиофил Смирнов-Сокольский, в коллекции которого сохранилась первая книжка стихов и песен Вертинского, изданная в 1930 г. в Париже, свидетельствует, что Вертинский был на Братском кладбище и под впечатлением пережитого, написал стихи «То, что я должен сказать» (1917), положенные им же на музыку. Текст стихов прямо соотносится

с выступлением кадета Н.И. Астрова, члена Государственной Думы: «Там, в нашей родной Москве, торжествуют победу. Победу над кем? Над русским народом, над родиной, над Россией, и в торжестве злобствуют и проклинают. Тьма и мрак победили свет разума»[15]. Изысканный, рафинированный и аполитичный Вертинский неожиданно и жестко заявил свою гражданскую позицию. Ноты с текстом песни были изданы огромным тиражом и заполонили Россию. Таким образом факт, «документ» (в «Русском Слове» частично были опубликованы списки погибших юнкеров и студентов) получил жизнь в искусстве.

Вместе с другими представителями интеллигенции поэт недоумевал:

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть недрожавшей рукой,
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Опустили их в Вечный Покой!

<...>

Закидали их елками, замесили их грязью
И пошли по домам — под шумок толковать,
Что пора положить бы уж конец безобразью,
Что и так уже скоро, мол, мы начнем голодать...

Потрясение было тем осязаемей, что юнкера «славного Третьего Александровского училища»[16], расположенного на Знаменке, были особенно любимы Москвой.

Дон Аминадо писал: «Защищались до конца юнкера Алексеевского (правильно — Александровского. — *С. К.*) училища. Погибло их немало, и через несколько дней, в страшную непогоду, в стужу, в снежный вихрь, бесновавшийся над городом, — от Иверской и вверх по Тверской — бесконечной вереницей потянулись гробы за гробами, и шла за ними осмелившаяся, несметная, безоглядная Москва, последний Орден русской интеллигенции»[17].

Чувства жалости, гнева, боли, осуждения нарастают в стихотворении Вертинского от строфы к строфе. Это стихотворение — и эмоциональный отклик на случившееся, и попытка назвать виновных, бросить упрек власти, которой Россия позволила так распорядиться собой:

И никто не додумался просто стать на колени
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране
Даже светлые подвиги — это только ступени
В бесконечные пропасти — к недоступной Весне!

Впервые Вертинский исполнял свою новую песню, за которой в конечном итоге закрепилось название «Юнкера» или «На смерть юнкеров», в Москве в Петровском театре и в Славянском базаре, а затем отправился в концертное турне по России, каждый раз буквально «взрывая» зал. Сохра-

нилось воспоминание К. Паустовского о выступлении Вертинского в Киевском литературно-артистическом обществе:

«На эстраду вышел Вертинский в черном фраке. Он был высок, худощав и непомерно бледен. Все стихло. Официанты перестали разносить на подносах кофе, вино и закуски и остановились, выстроившись в шеренгу в глубине зала. Вертинский сцепил тонкие пальцы, страдальчески вытянул их вперед и запел. Он пел о юнкерах, убитых незадолго до этого под Киевом, в селе Борщаговке. <...> Песня была о похоронах юнкеров, Вертинский закончил ее словами:

Осторожные зрители молча кутались в шубы,
И какая-то женщина с искаженным лицом
Целовала покойника в посиневшие губы
И швырнула в священника обручальным кольцом.

Он пел о подлинном случае, бывшем на похоронах юнкеров. Загремели аплодисменты. Вертинский поклонился. Поднялся шум... Вертинский сильно ударил по клавишам и поднял руку. Сразу все стихло.

— Господа! — сказал ясно и надменно Вертинский. — Это просто бездарно!

Он повернулся и медленно ушел со сцены»[18].

Последняя фраза «Господа, это бездарно!» возвращала к заключительной строфе: «И никто не додумался просто стать на колени / И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране...». Укор стране, горькое слово, брошенное ей в лицо, мучило Вертинского всю жизнь, хотя он прямо и не сказал: «родина» или «Россия». Эмигрировав, поэт никогда не был в числе хулителей Советской России. Родина и Россия для него священны. В сохранившихся граммофонных записях, сделанных за рубежом, зафиксировано выражение «в бездарной стране». В книгах же, изданных в Париже и Америке, сказано иначе: «в недоброй стране» — изменение существенное.

Паустовский говорит, что песня была написана о «киевских» юнкерах — и эта ошибка раскрывает нам секрет ее эмоционального воздействия. Неважно, каким именно «мальчикам» она посвящена. Дело во всеобщности переживания и сопереживания. Недаром при исполнении данной песни в последующие десятилетия одни строки опускали, другие досочиняли, изменяли слова, усиливая настроения жалости к себе самим (к примеру, появилась фраза в духе городского романса: «уложили их в ряд у раскрытой могилы...» и др.[19]).

«Юнкера» — это плач о безвременно ушедших, тех, что унесли с собой мир неосуществленных надежд и стремлений. Здесь поэтизируется жертвенность, готовность отдать жизнь без надежды на победу за свой теплый, интимный мир в кругу родных, друзей, юных кузин и их подруг в маленьких усадьбах, домах с мезонинами — мир, который так безжалостно был сметен революцией. И хотя Вертинский не исполнял этой своей «песенки» ни в поздней эмиграции (когда уже решил вернуться в Россию), ни в самой Советской России, она осталась ключевой в его поэтическом самосоз-

нании, обнаруживая связи с такими произведениями эмигрантского периода, как «Рождество» (1934), «Дансинг-гёрл» (1937). В новелле «Дансинг-гёрл» рассказывается о судьбе недавней гимназистки, заброшенной в харбинский кабак в роли платной девушки для танцев. Сквозь бред ресторанной какофонии всплывает ностальгическая картина:

Вы в гимназии. Церковь. Суббота.
Хор так звонко весенне поет...
Вы уже влюблены, и кого-то
Ваше сердце взволнованно ждет.

И когда золотые лампады
Кто-то гасит усталой рукой,
От высокой церковной ограды
Он один провожает домой.

И весной, и любовью волнуем,
Ваши руки холодные жмет.
О как сладко отдать поцелуям
Свой застенчивый девичий рот!

А потом — у разлапистой ели,
Убежав с бокового крыльца,
С ним качаться в саду на качели
Без конца, без конца, без конца...

С этим навсегда утраченным миром связан поэтический образ «И две ласточки, как гимназистки, / Провожают меня на концерт...» из песни Вертинского «В степи молдаванской» (1925), слова и ритмы которой родились на берегу Днестра, отделившего его от «российской горькой земли».

Свидетельством того, что песня о юнкерах стала фактом политической жизни, явился вызов ее автора в ЧК, где поинтересовались, зачем он написал такое произведение, и предложили исключить песню из репертуара. И когда поэт заявил: «Это же просто песня, и потом, вы же не можете запретить мне их жалеть!» — получил ответ: «Надо будет, и дышать запретим»[20]. Вертинский предпочел уехать из Москвы, и новый 1918 год встречал уже в Харькове, на территории, контролируемой Белой армией. Его обратный путь в Москву, зимой 1943 г., через четверть века, пролег через Константинополь, Румынию, Польшу, Германию, Францию, Америку, Китай...

В своих мемуарах Вертинский объяснял свое бегство из Советской России легкомыслием: «До сих пор не понимаю, — писал он, — откуда у меня набралось столько смелости, чтобы, не зная толком ни одного языка, будучи капризным, избалованным русским актером, неврастеником, совершенно не приспособленным к жизни, без всякого жизненного опыта, без денег и даже веры в себя, так необдуманно покинуть родину. Сесть на пароход и уехать в чужую страну. Что меня толкнуло на это? <...>

Я ненавидел советскую власть?! О, нет! Советская власть мне ничего дурного не сделала. Я был приверженцем какого-нибудь иного строя? Тоже нет. Ибо убеждений у меня в то время не было. <...>

Может быть, страсть к приключениям, к путешествию, к новому, еще неизведанному? Не знаю. Так или иначе, я приехал в Турцию»[21].

Мемуары писались в Москве, куда Вертинский прибыл по высочайшему соизволению, после долгих, многолетних ходатайств. И кое-что было не совсем так, как виделось теперь поэту и артисту, обосновавшемуся в просторной квартире по улице Горького (в прошлом и ныне Тверской),

в одном из самых престижных домов того времени, напротив Моссовета, с юной красавицей женой и маленькой дочкой.

Его эмиграция началась, однако, значительно раньше, нежели он отбыл на пароходе «в сторону Босфора». Вольно или невольно он поставил себя в оппозицию к новой власти все тем же стихотворением «То, о чем я должен сказать», предопределившем его бегство из Советской России вместе с Белой армией. На какое-то время эти стихи стали ее главной песней. В Севастополе среди поклонников Вертинского оказался генерал Я. Слащев, прототип Хлудова из пьесы Михаила Булгакова «Бег».

Нарисовав трагическую фигуру Слащева, Вертинский показал себя мастером политического и психологического портрета. Описание первой встречи со Слащевым хорошо передает настроение сторонников белой идеи, стремительно утрачивающих надежды на ее торжество. Вертинский вспоминает, как любезные, но непреклонные адъютанты в аксельбантах разбудили его среди ночи и доставили в пульмановский вагон генерала: «Из-за стола быстро и шумно поднялась длинная, статная фигура Слащева. Огромная рука протянулась ко мне.

— Спасибо, что приехали. Я Ваш большой поклонник. Вы поете о многом таком, что мучает нас всех. Кокаину хотите?

— Нет, благодарю вас.

— Лида, налей Вертинскому! Ты же в него влюблена!

Справа от него встал молодой офицер в черкеске.

— Познакомьтесь — хрипло бросил Слащев.

— Юнкер Ничволодов.

Это и была знаменитая Лида, его любовница, участница всех сражений, дважды спасшая ему жизнь. Худая, стройная, с серыми сумасшедшими глазами, коротко остриженная, нервно курившая папиросу за папиросой»[22]. Слащев попросил:

«— Спойте мне, милый, эту... Он задумался, — о мальчиках... "Я не знаю зачем..."

Его лицо стало на миг живым и грустным.

— Вы угадали, Вертинский. Действительно, кому это было нужно? Правда, Лида?

На меня взглянули серые глаза...

— Мы все помешаны на этой песне, — тихо сказала она»[23].

Фигура белого генерала — выпускника Академии генштаба, командира лейб-гвардии Московского полка и героя первой мировой войны, выписана с явной симпатией, хотя Вертинскому была известна та жестокость, с которой он пытался удержать Крым, последнюю надежду командования Белой армии, удостоившей его имени Слащев-Крымский. Вертинский познакомился и подружился со Слащевым в период агонии Белого движения. В крымском генерале он увидел черты трагического Пьеро, «чертовой куклы» в руках истории: «Длинная, белая, смертельно-белая маска с ярко-вишневым припухшим ртом», он «дергался как марионетка на нитках»[24]. Вертинский понимал, что Слащев, — как и он сам? — превыше всего ставит Россию. Россия была их общей болью. В последнюю встречу в за-

городном ресторане «Стелла», в пригороде Константинополя, Слащев сказал, искривив «лицо в мучительной гримасе:

— Хочешь послушаться моего совета? <...> Возвращайся в Россию!»[25].

Сам Слащев нашел в себе мужество вскоре вернуться на родину, а в 1921 г. обратился уже из России к бывшим военнослужащим Белой армии, призывая их последовать его примеру, что «способствовало разложению белой эмиграции и возвращению тысяч солдат, казаков и офицеров на родину»[26].

Дружба Вертинского со Слащевым, по мнению представителей правого крыла эмиграции, предавшим «белое дело», вызвала и настороженное отношение к поэту. И хотя в Париже слава его гремела, не все относились к нему дружелюбно. По словам Романа Гуля, считалось, что «у Вертинского красные подштанники»[27]. По-видимому, имея в виду нашумевшее дело похищения агентами ОГПУ генералов Кутепова и Миллера, к которому была причастна знаменитая исполнительница русских народных песен Надежда Плевицкая, он добавлял: «Актеры, часто, увы не граждане. <...> Не знаю, были ли связи иль их не было, но когда Вертинский вернулся в СССР, встречен был с распростертыми объятиями»[28].

В эмигрантских скитаниях были у Вертинского свои взлеты и свои неудачи. Приходилось петь и в фешенебельных ресторанах, и в дешевых кабаре, и «за обед», и за огромные деньги. Случалось выступать в лучших, престижнейших залах Старого и Нового Света. На его концерты приходили звезды экрана и театрального мира, члены королевских фамилий. В Париже он обосновался на целое десятилетие, наиболее благополучное и блистательное в его творческой жизни. Он приятельствовал с Сергеем Лифарем, его связывали старые добрые отношения с Анной Павловой, Тамарой Карсавиной, дружил с цыганами — знаменитой Настей Поляковой, семьей Димитриевичей. Ф.И. Шаляпин любил слушать Вертинского и называл его «сказителем земли русской».

Вертинский знал и любил поэзию русской эмиграции и сам не переставал писать стихи. Его поэтическое творчество развивалось во взаимодействии и с поэзией «парижской ноты», и с творчеством старших поэтов эмиграции — Бальмонта, Тэффи, Саши Черного, Игоря Северянина. Его мемуары и письма насыщены цитатами из Ходасевича, Георгия Иванова, Поплавского, Агнивцева, можно говорить о текстовых и эмоциональных соприкосновениях его стихов с поэзией Владимира Набокова. В 1930-е гг. поэтический, музыкальный и исполнительский талант Вертинского достигает абсолютного совершенства.

Особая страница в творчестве Вертинского — исполнение им песен на чужие тексты. Здесь он выступает не только исполнителем, но и интерпретатором. Он прославился как мастер центонной поэзии, выводя к литературоведческой проблеме «чужого текста» и его функционирования в новых контекстах. Он создает редакции песенного репертуара, обращаясь к произведениям И. Анненского («Среди миров в сиянии светил...»), Анны Ахматовой («Сероглазый Король»), Георгия Иванова («Над розовым морем...»), вводя свой текст в их шедевры. Он отдавал себе отчет в том, что

перед ним высокая поэзия и малейший акцент, привнесенный извне и чуждый ее природе, может обернуться безвкусицей. Вкус Вертинского-поэта выдерживает здесь высокий и трудный экзамен.

Проникновенный лиризм, печаль, ирония и самоирония, гротеск и фривольность на грани риска определяют неповторимость его творческой манеры, неотделимой от музыки. Обратимся к «классике» Вертинского, его фривольной ариэтте «Мадам, уже падают листья...» (1930). Эта изящная вещь, казалось, вся построенная на пластике жеста, мимике, голосе, музыкальном сопровождении, имеет великолепный, профессионально сделанный поэтический текст. Она может быть прочтена и как ироническое повествование о любовном поражении стареющего ловеласа, и как печальный рассказ о «невстрече» двух, быть может, по-настоящему необходимых друг другу людей. «Истина» кроется в подтексте, мастером которого был Вертинский, поэт и артист. Стихотворение строится как обращение к женщине, однако его фривольный настрой меняет всего одна фраза поэта уже о себе самом: «А птицы так грустно и нежно / Прощались со мной на заре...». В ней и бессонная ночь влюбленного, и приход рассвета, и тот душевный настрой, при котором возможен разговор с природой, восприятие ее меняющейся красоты — бликов, красок, светототени, ощущение своего родства с улетающими птицами, свидетелями бесприютной жизни героя. Как можно догадаться, блистательный маэстро, знающий все про дансинги, рестораны, женщин и их любовников, оказывается чужим в этом карнавальном веселье и не так уж сам счастлив в любви. «Мадам, уже падают листья...», «Полукровка» (1930), «Личная песенка» (1934), «Любовь» (1934) проникнуты стремлением к устойчивости, жизненной, душевной, сердечной.

Годами копившаяся усталость выплескивается в знаменитом «Желтом ангеле» (1934), пленительный Пьеро предстает в виде старого усталого клоуна с картонным мечом, выходящего на потеху публике:

Звенят, гудят джасс-баны
И злые обезьяны
Мне скалят искалеченные рты.
А я, кривой и пьяный,
Зову их в океаны
И сыплю им в шампанское цветы.

<...>

На башне бьют куранты,
Уходят музыканты
И елка догорела до конца.
Лакеи тушат свечи,
Давно замолкли речи,
И я уж не могу поднять лица.

И тогда с потухшей елки тихо спрыгнул желтый Ангел
И сказал: «Маэстро, бедный, Вы устали, Вы больны.

Говорят, что Вы в притоне по ночам поете танго.
Даже в нашем добром небе были все удивлены».

В эмиграции Вертинский заявил о себе и как мастер политической сатиры. Путь «бродяги и артиста» прошел через Константинополь, Бессарабию, Румынию, Польшу. Германию. Навещал он и лимитрофы, как тогда назывались сопредельные с Россией, недавно вышедшие из Российской империи страны Балтии. Маленькие страны с большими амбициями охотно принимали под свой кров враждебную к новой России эмиграцию и были готовы приютить знаменитого шансонье. Впрочем, Вертинский в стихотворении «Лимитрофы» равно иронизировал и над промежуточностью политической позиции государств, раболепствующих перед «большой» Европой, но боящихся конфликтовать с Советской Россией («В неудачах виня буржуазию / И целуя Европу в дерьер, / Осторожно косятся на Азию / И дрожат перед СССР»), и над эмиграцией, питающейся слухами и разъедаемой мелкими интригами:

Я гоняю мух с подоконника,
И сказал мне знакомый аббат —
Здесь у Вас есть четыре поклонника
Только все на кладбище лежат
Неужели? А я то рассчитывал...
Значит сборов не будет совсем.
Приходил парикмахер. Выпытывал
Что я морфий курю или ем?
От Союза Артистов претензии
Говорят, Вы купили здесь дом?
На доносы похожи рецензии,
Ибо авторы служат в сыскном.
Приходили какие-то личности,
Обещали на «них» повлиять
И ввиду моей аполитичности —
Даже в местное подданство взять.

Столь откровенное издевательство не вызывало сочувствия ни у властей прибалтийских стран, ни у их русских насельников. После своих гастрольных поездок Вертинский несколько раз объявлялся персоной non grata.

В Париже речитативы его «Сумасшедшего шарманщика» (1930) были восприняты как политическая притча. А одного из столпов эмиграции П.Н. Милюкова стали называть сумасшедшим шарманщиком:

Каждый день под окошком он заводит шарманку.
Монотонно и сонно он поет об одном.
Плачет серое небо, мочит дождь обезьянку,
Пожилую актрису с утомленным лицом.

<...>

Мы — осенние листья, нас бурей сорвало.
Нас все гонят и гонят ветров табуны.
Кто же нас успокоит, бесконечно усталых,
Кто укажет нам путь в это царство Весны?

В сорванных бурей «осенних листьях» российского рассеяния угадывается лермонтовская реминисценция — «дубовый листок», одинокий странник, «пришелец», всюду чужой. Возникает в стихотворении и символистский образ «недоступной Весны» (его же встречаем в стихах «Ваши пальцы пахнут ладаном...», «То, что я должен сказать»). А далее российский исход с его бедами и поражениями, большими и мелкими страстями рассматривается уже не как заметная и значимая веха истории, а как один из ничтожных мигов вселенской, космической жизни: на фоне извечных «коловращений бытия» смешными и жалкими предстают надежды, порывы, свершения смертных людей:

Мчится бешеный шар и летит в бесконечность,
И смешные букашки облепили его,
Бьются, вьются, жужжат и с расчетом на вечность
Исчезают, как дым, не узнав ничего.

А высоко вверху Время, старый обманщик,
Как пылинки с цветов с них сдувает года...

В октябре 1934 г. Вертинский покинул Париж, и как оказалось, навсегда, направившись на одном из наиболее престижных пароходов атлантической трассы «Лафайет» к берегам Нового Света. Вояж на борту «Лафайета» оказался счастливым. В те дни были написаны стихотворения, появившиеся в печати с посвящением актрисе Анне Стэн, русской по происхождению, снимавшейся в Голливуде в фильме «Воскресенье» по роману Льва Толстого («Вы мой пленник и гость...», 1934, «Актрисе», 1934). В Калифорнии Вертинский написал программные стихи «О нас и о Родине» (1935), тут же напетые и положенные на музыку. Вот как вспоминает об этом он сам:

«...После обеда я сидел в салоне и перечитывал парижские журналы. Кроме меня, в пустом зале никого не было. Большой радиоприемник стоял на электрическом камине, где тлели искусственные угли. Я повернул кнопку и включил аппарат. Поискав Францию, нашел Париж.

Политические новости... Люсьен Буайе в новой песенке... Еще что-то. И вдруг:

К мысу ль Радости,
                    к Скалам Печали ли,
К Островам ли Сиреневых птиц —
Все равно, где бы мы
                    ни причалили,

Не поднять нам усталых ресниц...
<...>

Эти слова Тэффи, из которых я в свое время сделал песню, впервые так остро пронзили меня. Я мысленно оглянулся. Сколько лет без дома, без родины! И впереди ничего, кроме скитаний.

Вот тут и родилась у меня песня "О нас и о Родине", которая наделала столько шума за границей и за которую даже в Шанхае мне упорно свистели какие-то личности, пытаясь сорвать концерт.

Позволю себе привести полностью ее содержание:

Проплываем океаны,
Бороздим материки
И несем в чужие страны
Чувство русское тоски.
И никак понять не можем,
Что в сочувствии чужом
Только раны мы тревожим,
А покоя не найдем.
И пора уже сознаться,
Что напрасен дальний путь,
Что довольно улыбаться,
Извиняться как-нибудь...
Что пора остановиться,
Как-то, где-то отдохнуть
И спокойно согласиться,
Что былого не вернуть.
И еще понять беззлобно,
Что свою — пусть злую — мать
Все же как-то неудобно
Вечно в обществе ругать!
А она цветет и зреет,
Возрожденная в огне,
И простит, и пожалеет
И о вас, и обо мне»[29].

Песня «О нас и о Родине» неоднозначно была воспринята в эмиграции. Одни, истосковавшиеся в скитаниях и не нашедшие себе места вне России, восторженно приняли песню, отвечавшую их собственным ностальгическим чувствам и упованиям на счастливое возвращение. Другие не приняли «красную» позицию Вертинского, рвавшегося на родину и жившего все эмигрантские годы с ощущением вины перед ней. Песня же на слова Тэффи была любима всеми: слушая ее в исполнении того же Вертинского, любуясь его певческой и актерской манерой, можно было предаваться ностальгии, не помышляя ни о каких реальных шагах в сторону СССР. Так что в «О нас и о Родине» Вертинский как бы вступил в полемику и с Тэффи, и с самим собой, и со своей аудиторией. Это был сознательный и открытый вызов, снова «То, что я должен сказать».

Замечательный поэт Ярослав Смеляков в течение многих лет размышлял о феномене Вертинского. Первые строки о неизъяснимом обаянии покинувшего родину барда появились в известном стихотворении Смелякова «Любка» (1934) — оно было написано тогда, когда пластинки с голосом Вертинского стали проникать в Россию и крутиться на молодежных вечеринках («...Я не понимаю, / что это такое / как это такое / за сердце берет»). После смерти Вертинского Смеляков сформулировал для себя главное в его феномене:

Скитаясь по чужой планете,
то при аншлаге, то в беде,

полунадменно песни эти
он пел, как проклятый, везде.

<...>

Все балериночки и гейши
тишком из песенок ушли,
и стала темою главнейшей
земля покинутой земли...

(«Пьеро», 1972)

И хотя в эмиграции были созданы «Мадам, уже падают листья...», «Пани Ирена», «Полукровка», «Желтый ангел», «Сумасшедший шарманщик», «Ракель Меллер» (1928), «Femme Raffinee» (1933), «Палестинское танго», «Танго “Магнолия”» (1931), исполненные изящества, шарма, иронии и самоиронии, главной, или «главнейшей», как сказал Смеляков оставалась для Вертинского тема «покинутой земли», разрастаясь в апофеоз России. В последние годы жизни он стремился к созданию большой, эпической формы, работал над драматическим произведением о судьбах эмиграции «Дым отечества». Его биографические очерки «Родина и чужбина» (1942—1957) содержат интереснейшие свидетельства о жизни людей русского рассеяния — и о тех, что, загнанные в угол, пытались приспособиться к новым условиям жизни, и о тех кто выстоял, сохраняя честь и достоинство. С иронией и сарказмом описывает он свой последний приезд в Берлин на фабрику звукозаписи, совпавший с приходом Гитлера к власти. В отеле модного шансонье посетила делегация с предложением возглавить союз «национально мыслящих русских людей», задумавших создать «русский отдел» при национал-социалистической партии Германии:

«Высокий худой барон закурил сигарету и, подвинув к себе пепельницу, чуть-чуть улыбаясь, медленно и терпеливо стал объяснять мне:

— У нас, понимаете ли, некоторые препятствия... то есть... вернее... затруднения в этом направлении. Нам нужно имя... То есть... То есть я хочу сказать, нам нужен человек с именем, который был бы известен всей нашей русской публике и в то же время репутация которого была бы, так сказать, не запятнана. Ну... нейтральна, что ли, — пояснил он.

Я начал понимать.

— И что же, у вас в Берлине не нашлось ни одного человека с “незапятнанной” репутацией? — не выдержав, спросил я.

Барон неопределенно развел руками.

— Очевидно трудно найти подходящее лицо, — уклончиво ответил он. — Различие взглядов... Политическое прошлое... Возникают возражения!

— Ваше имя нас устраивает... Вы, так сказать, достаточно лояльны и из другого мира! — поддержал другой барон.

— Чего же вы от меня конкретно хотите? — спросил я.

Бароны переглянулись.

— Мы предлагаем Вам возглавить наш союз, — твердо сказал один из них.

Тут наперебой заговорили дамы.

— У Вас будет чудная квартирка. И мы отведем Вам бельэтаж!

— Весь этот дом наш!

— Работы особенно никакой не будет!

— Просто подписывать несколько бумаг в день, и все!..

— Ну и официальное представительство, так сказать! — добавил один из баронов»[30].

Смысл рассказанного курьеза неоднозначен. Здесь и насмешка над готовностью приспособиться к коричневому режиму и надеть нацистскую униформу, хотя и с «казачьими опушками», за «прекрасный дом с бельэтажем», и главное — четкое определение позиции. Вертинский принципиально держался в стороне от политических игр, не только таких бутафорских, но и серьезных. Он не участвовал в сборищах и манифестациях, не подписывал писем и воззваний. Его средой был, менее политизированный чем литературный, артистический мир. Он с юношеских лет дружил с «королем экрана» немого кино И. Мозжухиным. Оба они стоят у истоков русского кинематографа, в эмиграции снимались в Германии и Франции, оба потерпели крах с наступлением эры звукового кино. Образ блистательного Мозжухина в его славе и безвестной смерти в парижской больнице для бедных Вертинский запечатлел в очерке «Умер вчера сероглазый король».

Лишь в Шанхае, после нападения гитлеровской Германии на Советский Союз, Вертинский открыто включается в политическую жизнь. Он активный деятель организованного в Китае советского клуба, печатается в газете «Новая жизнь», агитируя эмиграцию «поддержать Россию и работать на победу». Через радиостанцию ТАСС его голос проникает на родину, он читает главы из воспоминаний и патриотические стихи русских поэтов, поет знаменитую эмигрантскую «Чужие города» и новые песни, обращенные к Советской России, — «Сказание о граде Китеже», «Куст ракитовый», пишет стихотворение, обращенное к И.В. Сталину: «Он стоит, как серебряный тополь» — оно содержало фразу, которая не могла не понравиться вождю: «Над истерзанной картой России / Поседела его голова». Сам Вертинский весь устремлен к России, ведущей кровопролитные бои с фашистскими оккупантами. Своими открыто просоветскими настроениями он восстанавливает против себя значительную часть эмиграции, что ухудшает материальное положение его семьи. Теперь он женат на прелестной юной женщине: 26 мая 1942 г. происходит венчание с Лидией Владимировной Циргвава, дочерью служащего Китайско-Восточной железной дороги, советского подданного. 7 марта 1943 г. Вертинский вновь обращается в Советское правительство с просьбой о возвращении на родину, и на этот раз получает разрешение. Согласно молве, Сталин любил слушать пластинки с голосом Вертинского, особенно «В синем и далеком океане...» (1927). Сохранилось свидетельство, что вождь лично вычеркнул имя Вертинского из Постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 г., громившего Ахматову и Зощенко, сказав: «Его не надо трогать, пусть допоет». Отчасти этим личным отношением вождя, имевшего, как известно, свои вкусы и пристрастия в литературе, объясняется наконец последовавшее разрешение

вернуться на родину, хотя Вертинский и ранее не раз просил об этом. Разрешение это следует воспринимать и в контексте общей политической ситуации, когда советское правительство стремилось консолидировать те слои эмиграции, которые сочувственно относились к Советскому Союзу, ведшему борьбу против фашизма.

За отпущенные ему четырнадцать лет жизни на вновь обретенной родине Вертинский изъездил ее «от края и до края». Работал без отдыха, не жалея сил для своего, как он говорил, «прекрасного народа», «искупал вину» перед некогда покинутой землей. Однако, как позволяют судить ныне опубликованные письма к жене и близким друзьям, с удивлением постигал принципы «социально-авосечного» быта своих соотечественников, не мог понять, отчего в зной Госконцерт посылает его в Среднюю Азию, а в зимнюю стужу — на Крайний Север.

В свои последние годы Вертинский вновь обращается к искусству кинематографа, снимается в фильмах «Заговор обреченных», «Анна на шее», «Пламя гнева».

Он умер в ленинградской гостинице, в ночь после концерта 21 мая 1957 г. и похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище, под мраморным православным крестом.

Примечания

[1] *Вертинский А.* Дорогой длинною... М., 1990. С. 122.

[2] Там же. С. 85–86.

[3] *Vertinskii A.* Songs and Poems. 1916–1937. San Francisco, 1986. P. 3.

[4] *Вертинский А.* Дорогой длинною... С. 53.

[5] А.Н. Вертинский — Л.В. Никулину, 3 февраля 1955 // Там же. С. 426–427.

[6] Там же. С. 427–428.

[7] Там же. С. 90.

[8] *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Лондон, 1990. С. 318.

[9] Там же. С. 317.

[10] *Катаев В.* Алмазный мой венец. Повести. М., 1981. С. 100.

[11] Рампа и жизнь. 1916. № 38. 18 сентября.

[12] *Вертинский А.* Дорогой длинною... С. 99–100.

[13] Похороны жертв гражданской войны // Русское слово. 1917. № 249. 14(27) ноября.

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] Жизни Александровского училища посвящен роман А.И. Куприна «Юнкера». О гибели и похоронах юнкеров см. рассказ Б. Пильняка «Тверской бульвар» (1927).

[17] *Дон-Аминадо.* Поезд на третьем пути. Нью-Йорк, 1954. С. 206.

[18] *Вертинский А.* За кулисами. М., 1991. С. 60–61.

[19] *Бабенко В.* Артист Александр Вертинский. Материалы к биографии. Размышления. Свердловск, 1988. С. 20.

[20] *Секачева Е.Р.* Вертинский Александр Николаевич (1889–1957) // Новый исторический вестник. 2001. № 3(5). С. 183. См. также: *Архангельский А.* Утешитель Александр Вертинский // Огонек. 2002. № 32. С. 45.

[21] *Вертинский А.* Дорогой длинною... С. 122–123.
[22] Там же. С. 117.
[23] Там же. С. 117–118.
[24] Там же. С. 117, 121.
[25] Там же. С. 128.
[26] Большая советская энциклопедия. Т. 23. М., 1976. С. 555.
[27] *Гуль Р.* Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. 2. Россия во Франции. Нью-Йорк, 1984. С. 127.
[28] Там же.
[29] *Вертинский А.* Дорогой длинною... С. 240–242.
[30] Там же. С. 184–185.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1889, 9(21) марта — В Киеве родился поэт, композитор, актер эстрады, театра, кино, мемуарист А. Вертинский. В раннем детстве осиротел, провел безрадостное детство в семье тетки со стороны матери.

1898–1902 — Учится в киевских гимназиях. Девяти лет был определен в подготовительный класс 1-й киевской гимназии, со второго класса переведен в 4-ю киевскую гимназию, где проучился три года.

1905–1911 — Участвует в спектаклях любительских и профессиональных театров Киева («Контрактовый зал», «Клуб фармацевтов», театр Соловцова и др.).

1912 — В журнале «Киевская неделя» печатаются рассказы Вертинского «Портрет» (№ 1), «Моя невеста» (№ 2), «Папиросы “Весна”» (№ 3). В еженедельнике «Лукоморье» появляется рассказ «Красные бабочки» (№ 1). Вертинский переезжает в Москву. Снимается как киноактер в фильме «Чем люди живы» (исполняет роль Ангела).

1913 — Начинает выступать в театре миниатюр Арцыбушевой. Знакомится с И. Северяниным, В. Маяковским, ненадолго примыкает к футуристам. Держит конкурсные экзамены в Московский художественный театр, но его не принимают.

1914 — Служит братом милосердия в 68-м санитарном поезде Всероссийского союза городов. После легкого ранения демобилизуется.

1915–1916 — Возвращается в театр Арцыбушевой. Начинает выступать в Петровском театре М.Н. Нининой-Петипа. Всероссийскую известность получает как автор «печальных песенок», или «ариеток Пьеро»: «Минуточка», «Панихида хрустальная», «Jamais», «Маленький креольчик», «За кулисами», «Аллилуйя» и др. Появляются первые публикации песенок Вертинского. Пробует себя в кино, знакомится с А. Ханжонковым: снимается у И. Ермольева («Король без венца», «От рабства к воле», «На грани трех проклятий»), дружит с «королями экрана» Верой Холодной и И. Мозжухиным. Становится членом Общества русских драматических писателей и оперных композиторов.

1916–1917 — Регулярно выступает в Москве (Мамонтовский театр, «Жар-Птица», «Эрмитаж», «Петровские линии») и Петрограде («Павильон де Пари»).

1917, 27 октября — Бенефис в Петровском театре Нининой-Петипа.

1917–1918 — Гастролирует по стране.

1918 — После публичных выступлений с исполнением песни «Юнкера» («То, что я должен сказать...») и вызова в ЧК вынужден уехать на территорию, контролируемую Белой армией. Дает концерты в Харькове, Киеве, Ростове, Екатеринославе, Одессе, Туапсе, Севастополе.

1920, 14 ноября — С остатками Белой армии покидает Россию. Живет в Константинополе.

1921–1922 — Выступает в Турции, Румынии, Бесарабии. Обращается с ходатайством о возвращении в Россию, но получает отказ. Уезжает в Польшу — Варшава, Лодзь, Краков, Познань, Белосток и др.

1923–1927 — Живет в Германии. Заключает контракт на грамофонные записи с концерном «Карл Линдштрем».

1924, 15 февраля — Заключает брак с Р.Я. Потоцкой в Берлине.

1927–1934 — Обосновывается в Париже. Гастролирует по странам Балтии, Скандинавии, Германии, Англии, Испании, Италии и др. Пишет стихи и музыку — «Сумасшедший шарманщик», «Песенка о моей жене», «Мадам уже падают листья», «Танго магнолия», «Палестинское танго», «Желтый ангел», «Рождество в стране моей родной», «Испано-сюита», «Парижанка», политическую сатиру «Лимитрофы».

1934, октябрь — Уезжает в Америку, в поисках новых русских слушателей.

1935, 5 марта — Концерт в «Таун-холле» в Нью-Йорке. На концерте присутствуют Ф. Шаляпин, С. Рахманинов, балетмейстеры М. Фокин, Л. Мясин и др.

1935 — Концертирует по Америке: Нью-Йорк, Чикаго, Сан-Франциско. Неудачно пробует себя в Голливуде.

1935, октябрь — Отбывает из Сан-Франциско в Шанхай.

1935–1943 — В Шанхае Вертинский с успехом концертирует, пытается создать литературно-художественное кабаре «Гардения», но терпит банкротство. Получает развитие его литературная деятельность; патриотическая и любовная лирика: «Куст ракитовый», «Без женщин», «Прощальный ужин» и др., начинает писать мемуары. С началом Великой Отечественной войны впервые проявляет политическую активность: вступает в Шанхайский клуб граждан СССР, публикуется в газете «Новая жизнь» (Шанхай), выступает на радиостанции «Голос Родины».

1942, 26 мая — Венчание Вертинского с Лидией Владимировной Циргвава, дочерью служащего Китайско-Восточной Железной дороги, советского подданного.

1943, 7 марта — Вертинский пишет В.М. Молотову, прося разрешения вернуться на родину.

1943, 28 июля — Рождение дочери Марианны.

1943, 4 ноября — Вместе с семьей уезжает в СССР: из Шанхая через порт Дайрен и Харбин следует в Читу, где дает несколько концертов, а оттуда — в Москву.

1944, 19 декабря — Рождение второй дочери Анастасии.

1944–1957 — Концертирует по всей территории Советского Союза, пишет новые стихи и песни, работает над мемуарами «Дорогой длинною», над киносценарием из жизни эмиграции «Дым отечества», снимается в фильмах

«Заговор обреченных» (фильм получил Сталинскую премию), «Великий воин Албании Скандербег», «Анна на шее», «Пламя гнева» и др.

1957, 21 мая — Смерть А. Вертинского в Ленинграде, в гостинице «Астория». Поэт похоронен в Москве.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения А. Вертинского

Песенки Вертинского. Харбин: Зигзаги (Любавин), 1930.
Песни и стихи 1916—1937 гг. Париж, 1938.
Песни и стихи 1916—1937 гг. Вашингтон: Камкин, 1962.
Из песен А. Вертинского. Стокгольм, 1980.
Записки русского Пьеро. Нью-Йорк, 1982.
Songs and Poems, 1916—1937. 3 ed. San Francisco, 1986.
Дорогой длинною... / Сост. и вступ. ст. *Ю. Томашевского*; Послесл. *К. Рудницкого*. М.: Правда, 1990.
Дорогой длинною... / Сост. и подгот. текста *Л. Вертинской*; Предисл. *Е. Уваровой*. М.: АСТ, 2004.

Литература о А. Вертинском

Пильский П. Роман с театром. Рига: Общедоступная библиотека, 1929.
Иофьев М. Профили искусства: литература, театр, живопись, эстрада, кино / Предисл. *Б. Зингермана*. М.: Искусство, 1965.
Бабенко В.Г. Артист Александр Вертинский: Материалы к биографии. Размышления. Свердловск: Издательство Уральского университета, 1988.
Бабенко В.Г. Арлекин и Пьеро. Николай Евреинов и Александр Вертинский. Материалы к биографиям. Размышления. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1992.
Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады: Исторические очерки. М.: Искусство, 1958.
Олеша Ю. Ни дня без строчки // *Олеша Ю.* Избранное. М.: Правда, 1983.
Рудницкий К. Александр Вертинский // Театр. 1988. № 2.
Савченко Б.А. Александр Вертинский. М.: Знание, 1989 (Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство». № 6).
Ильина Н. Мои встречи с Вертинским // *Ильина Н.* Дороги и судьбы. М.: Московский рабочий, 1991.
Вертинская Л. Синяя птица любви. М.: Вагриус, 2005.

С.А. Коваленко

Николай Туроверов

Николай Николаевич Туроверов (1899–1972) — один из крупнейших казачьих поэтов русской эмиграции. Он родился 18(30) марта 1899 г. в станице Старочеркасская, в Области Войска Донского. Детство будущего поэта прошло в станице Каменская. Его родители происходили из старинных казачьих фамилий, отец Николай Иванович был юристом (судебным следователем), мать Анна Николаевна, урожденная Александрова, вела дом. Семья была обеспеченной, в доме любили музыку и литературу. Уклад родовой казачьей семьи и исконные идеалы казачества неизбежно вели мальчика к военной службе. После окончания семи классов реального училища он поступил в лейб-гвардии Атаманский полк, семнадцатилетним участвовал в сражениях Первой мировой войны, получил чин хорунжего. Тогда же, в середине 1910-х гг., Николай Туроверов начал писать свои первые стихи, — в сраженьях и между сраженьями, и однополчане были его первыми, причем восторженными, слушателями.

После революции Туроверов без колебаний принял сторону Белого движения, участвовал в Гражданской войне, и в ноябре 1920-го покинул Крым на одном из последних пароходов с остатками разгромленного Белого войска — Донского корпуса Добровольческой армии. Вместе с женой, Юлией Александровной, урожденной Грековой, и младшим братом Александром он оказался в Греции, затем в Сербии, где родилась его дочь Наталья. В 1922 г. семья с великим трудом перебралась в Париж. Туроверов, как и большая часть русских эмигрантов, жил в нищете, ночами грузил вагоны, чтобы днем учиться в Сорбонне. И писал стихи. В 1928 г. в Париже вышел его первый сборник — «Путь». Вторую книгу — «Стихи» — он смог собрать только через девять лет.

В книге «Путь» было всего 48 страниц, во второй книге — 46. Стихи были ясны и бесхитростны, и говорилось в них о донских степях, по которым тоскует казак, о судьбе донского казачества, оторванного от родной почвы, о Первой мировой и Гражданской войнах и о трагедии Белого движения. Стихи были написаны кровью сердца и повествовали о подлинной судьбе поэта. В отличие от поэзии «мэтров» эмиграции Ивана Бунина, Вячеслава Иванова, Владислава Ходасевича, Зинаиды Гиппиус, Георгия Иванова и др., стихи Туроверова не имели петербург-

ско-московских литературных корней, стояли вне литературных битв Серебряного века — вне сражений между представителями символизма и бурно отстаивавшими свое место в литературе новаторами — футуристами и акмеистами. В них не было влияний авангарда и модерна, а если и были заметны следы ученичества, то они лежали в сфере народно-песенной поэзии, стиха Кольцова и Есенина. «Казачий Есенин» — прозвание закрепилось за начинающим автором с первых шагов.

О милом крае, о родимом
Звенела песня казака,
И гнал, и рвал над белым Крымом
Морозный ветер облака.
(Из поэмы «Перекоп», 1925)

Воспоминания о трагическом исходе из Крыма, о любимой родине — южной России, ее степях, реках, станицах и людях — первая и главная тема поэзии Туроверова. Именно из воспоминаний являются в стихи дорогие реалии: «И слез невольно сердце просит, / И я рыдать во сне готов, / Когда вновь слышу в спелом просе / Вечерний крик перепелов».

Со времени трагедии может пройти двадцать лет, но память о ней, «о Добровольческой Голгофе», о «горящих годах» — жива, и в 1940 г. поэт напишет и включит в книгу «Стихи» 1942 г. самое знаменитое свое стихотворение «Крым»: «Уходили мы из Крыма / Среди дыма и огня. / Я с кормы все время мимо / В своего стрелял коня...»

Как построено это сюжетное стихотворение? С первых строк определены пространство и время — Крым 1920-го года, корабль, точнее — его корма, с которой смотрит назад казачий офицер — на крымскую землю и на самое дорогое, оставляемое им навсегда, — коня, плывущего за кораблем. Он стреляет в коня — «все время мимо», — и за этими скупыми словами трагедия, потому что стреляющий казак, конник, умеет на скаку поражать врага с единого выстрела. Врага, но он стреляет — в друга.

Дальше речь о коне, плывущем за кораблем, но уже изнемогающем, и все еще не верящем, что теряет хозяина навеки:

Сколько раз одной могилы
Ожидали мы в бою.
Конь все плыл, теряя силы,
Веря в преданность мою.

И вот жесткий финал: «Мой денщик стрелял не мимо. / Покраснела чуть вода...» Больше о выстреле денщика и убийстве, пусть даже вынужденном, но все равно бесконечно горьком, в тексте не говорится. «Покраснела чуть вода» — и все. Последние строки — почти спокойные слова мемуариста-историка: «Уходящий берег Крыма / Я запомнил навсегда».

Любопытен размер, которым написано это стихотворение. По первому звуку это четырехстопный хорей, и непонятно, как таким «легким» разме-

ром передана вся трагедия Белого исхода. Но если мы вслушаемся внимательней, то услышим совсем иное, — двухстопный пеон, «третий пеон», замедленный размер, в котором стопа состоит из четырех слогов, первый, второй и четвертый безударные, ударение на третьем:

У- хо- ДИ-ли / мы из КРЫ-ма
Сре-ди- ДЫ-ма / и ог-НЯ.
Я с кор-Мы все / вре-мя- Ми-мо
В сво-е-ГО-стре / лял- ко-Ня..

Замедленная музыка «третьего пеона» с двумя выделенными ударениями передает горечь замедленной речи-воспоминания.

Реалии Белого движения всегда точны в поэзии Туроверова. Они — часть «жестокой юности» его поколения, которое не может забыть «блеск тускловатый погона / На хрупких, на детских плечах». Эти реалии — конь, погибающие друзья, названия, всегда географически точные, и фамилии героев, тоже точные...

В 1931 г. Туроверов писал:

Не выдаст моя кобылица,
Не лопнет подпруга седла.
Дымится в Задонье, курится
Седая февральская мгла.
Встает за могилой могила,
Темнеет калмыцкая твердь.
И где-то правее — Корнилов,
В метелях идущий на смерть.

В этих и подобных стихах Туроверова — правда подведения итога: «Мы отдали все, что имели, / Тебе, восемнадцатый год». И еще: «С каждым годом меньше очевидцев / Этих страшных легендарных дней». Николай Туроверов — очевидец, и он пишет о том, чему был очевидцем. Это чаще всего Россия и Крым, но может быть и 1837 год, гибель Пушкина, которую он тоже описывает, как очевидец: «Опоздали мы. Раненый Пушкин / Неподвижно лежал на снегу. / Слишком поздно опять прибежали — / Никакого прощенья нам нет. / Опоздали, опять опоздали / У Дантеса отнять пистолет»[1].

В поэзии Туроверова — ставшее стихами детское воспоминание о лете 1914 года, о начале Первой мировой войны:

Казаков казачки проводили,
Казаки простились с Тихим Доном.
Разве мы — их дети — позабыли,
Как гудел набат тревожным звоном?

<...>
О незабываемое лето!
Разве не тюрьмой была станица
Для меня и бедных малолеток,
Опоздавших вовремя родиться?
(«1914 год», 1939)

В стихи воплощен непростой разговор о двух ветвях казачества, двух кровях, доставшихся поэту: от отца — крови донской, хмельной — «и в презрении, и в злобе, в беспощадности своей» уводящей казака «на простор и на разбой», — и второй, доставшейся от матери, — украинской крови Запорожской Сечи, наполняющей сердце жалостью и любовью, — «Это тоже кровь казачья, / Но уже другая кровь». И она ему «печальней и родней: / Запорожская кручина, / Песни матери моей» («Две крови: казачьи обе...», 1943).

Элитная парижская среда оценила первые книги поэта-казака положительно, хотя и со сдержанным удивлением. Георгий Адамович писал о стихах книги «Путь»: «Это неплохие стихи. Мы даже решительно предпочтем их многим стихам более литературным... У Туроверова могут найтись читатели и поклонники, потому что в стихах своих он действительно что-то “выражает”, а не придумывает слов для выдуманных мыслей и чувств»[2]. Он же — о второй книге Туроверова: «<...> замечателен его дар “пластический” <...> его чувство “художника”»[3]. И еще: «Его стихи полны точных и метких определений. Он не устает описывать свою суровую, “жестокую” юность с тускловатым блеском погона на “хрупких плечах”, но рассказы с размышлениями его никогда не сбиваются на исповедь. Стихи ясны и просты хорошей, неподдельной прямотой, лишенной нарочитого упрощения»[4].

Г. Струве также положительно отозвался о первой книге Туроверова: «Важно то, что у молодого поэта есть что сказать своего и что он находит часто свои образы, свои рифмы и свои темы. В “казачьих” стихах Туроверова приятно чувствуется укорененность в родной почве... Его строки написаны настоящим поэтом». Книга «выявляет свежесть и упругость стиха». В ней ощутимы «блоковские воздействия», но в то же время молодой поэт ищет свои ритмы, он «испил яда современности» и об этом не забывает; кроме того, у него «зоркая память»[5]. Струве упомянул и о поэме Туроверова «Новочеркасск», опубликованной в газете «Россия» 17 декабря 1927 г., в которой местный колорит придает стихам «особое очарование».

После второй книги «Стихи» Струве написал, что произведения поэта «олицетворяют полностью задание поэзии — быть «лучшими словами в лучшем порядке»[6]. Сборник «Стихи» как книгу «поэта талантливого и несомненно одаренного» оценил Ю. Терапиано[7].

Но основная литературная парижская эмиграция 1920—1930-х гг. «не замечала» поэта-казака. Его творчество рассматривалось критиками прежде всего в кругу писателей эмигрантского казачества, которых было немало — Н. Евсеев, Н. Воробьев (Богаевский), М. Волкова, А. Ачаир, А. Перфильев и др.

В 1939 г., после выхода третьей книги «Стихи» и «Казачьего альманаха», изданного Кружком казаков-литераторов, где были опубликованы не только стихи Туроверова, но и его статья «Казаки в изображении русских художников», появились раздраженные отзывы. С. Осокин (В. Андреев) писал: «Если бы Туроверов, одаренный очень редкой в наши дни способностью свободно и легко писать стихи, — пишет, как на коньках катается, — был менее самоуверен и меньше выставлял напоказ свою казачью удаль...»[8]

Сам поэт давал основания для такого упрека. Прожив полвека в Париже, тридцать лет безукоризненно проработав в крупнейшем Парижском банке, он не стремился к ассимиляции, не «вливался» ни в эмигрантский, ни в европейский культурный поток: «Что теперь мы можем и что смеем? / Полюбив спокойную страну, / Незаметно, медленно стареем / В европейском ласковом плену» («Эти дни не могут повториться...»)

Францию, «страну моей свободы», он называл «мачехой веселой», но матерью оставалась Россия. «Помнишь вьюжный день на Перекопе, / Мертвый конь, разбитые ножны... / Много лет живя с тобой в Европе, / Ничего забыть мы не должны».

Особенно острой стала любовь к родине во время бедствий Второй мировой войны. В 1942 г. он издает свою четвертую книгу «Стихи», после которой пятая книга была им собрана только в 1965-м. Хронологию творческого пути поэта по этим книгам восстановить трудно. В 1944 г. Туроверов пишет программное стихотворение «Товарищ», в котором протягивает руку своим бывшим российским врагам:

...С тобой, мой враг, под кличкою «товарищ»,
Встречались мы, наверное, не раз.
Меня Господь спасал среди пожарищ,
Да и тебя Господь не там ли спас?
Обоих нас блюла рука Господня,
Когда, почуяв смертную тоску,
Я, весь в крови, ронял свои поводья.
А ты, в крови, склонялся на луку.
Тогда с тобой мы что-то проглядели.
Смотри, чтоб нам опять не проглядеть:
Не для того ль мы оба уцелели,
Чтоб вместе за отчизну умереть?

Идея расправы с неугодным строем путем интервенции была для Туроверова неприемлема, и он идет сражаться с гитлеровцами в составе Национального Легиона. В 1940—1945 гг. им написана поэма «Легион» — поэма-цикл из двадцати частей, некоторые из которых были опубликованы им в книге 1942 г. как цикл «Африка». Композиция поэмы-цикла прихотлива, это серия зарисовок судьбы европейца в арабской стране, по стилю восходящая к стиху Николая Гумилева и Киплинга.

Герой поэмы — офицер, казак-конник, оказавшийся в чужой восточной стране, которой нет дела до европейских распрей, жизнь которой те-

чет медленно и по своим законам. Паша, правитель арабской африканской страны, «весь в шелках, бирюзовый, жемчужный», читает Шанфара, — «Что ему европейские сроки, / И мой дважды потерянный кров? / Только строки, арабские строки / Тысячелетних стихов...» А легионер, испытавший лишенья и близость смерти, перенесший лихорадку и умиравший от жажды в пустыне, встречает короткую восточную радость: бедуинку, что погладила его коня, дала ему понюхать из корзины какие-то смятые цветы, сняла для него чадру и плясала полунагая... Солдаты легиона, подчиненные белому офицеру, — темнокожие арабы, один из них, выпивший с ним вина из воловьего рога, становится его названным братом: «И братом стал мне Абдуллах. / Велик Господь! Велик Аллах!» Легионеры ведут сраженья, усмиряют восстания, затем их иностранный легион объявлен «вне закона», и приходит срок возвращения в Европу.

Единого стержня у поэмы нет, единого сюжета тоже. В первых главках герой мечтает о смерти на коне, — «В висок, непременно в висок!», собирается оставить на память о себе кому-то в Париже, очевидно, бывшей возлюбленной, «Мой кавказский серебряный пояс / И в боях потемневший погон». Но он не умирает, — «Мои арабы на Коране / Клялись меня не выдавать». В душе легионера просыпается беспощадность:

Нам все равно, в какой стране
Сметать народное восстанье,
И нет в других, как нет во мне
Ни жалости, ни состраданья.
Вести учет, в каком году,
Для нас ненужная обуза, —
И вот в пустыне, как в аду,
Идем на возмущенных друзов.

Герой радуется жизни, ощущает как «Божье чудо» любовь ко всей земле. Но потом приходит время тяжелых испытаний: его отряд умирает в пустыне от жажды, он вынужден пить верблюжью мочу, чтобы выжить, — «Самолеты пролетали дважды, / Не заметили — не сбросили нам льда». Герою снится, что из всего отряда он единственный уцелел, — но это страшный сон, в следующей главке поэмы отряд возникает вновь, как братство легионеров-наемников разных национальностей. «Простой итальянец» Фабиани играет им на гармони, легионеры вспоминают далекие родные страны, но самое важное — что рядом товарищи, друг другу навеки родные. Финал — корабль, на котором герой и его товарищи возвращаются в Европу:

Закипала за кормою пена,
Нарастала медленная грусть.
Африка! К причалам Карфагена
Никогда я больше не вернусь.
Африка, — неведомые тропы,

Никогда не возвращусь к тебе!
Снова стану пленником Европы
В общечеловеческой судьбе.

В поэме «Легион» — сильная интернациональная нота, утверждается уважение к чужим святыням, присутствует жесткий реализм изображения быта воинов. Но — и это удивительно — нет описания сражений, нет четкого определения врагов и нет героизма победителей, есть — выживание, выжившие, есть стремление наемников уцелеть в чуждой им войне. И это тоже говорит об абсолютной правдивости поэтического дара Николая Туроверова, большой степени идентичности автора и его лирического героя.

В 1945 г. кончается Вторая мировая война, и в стихи Туроверова вновь приходят воспоминания о молодости, об истории казачьей вольницы и казачьем знамени с ликом Богородицы на нем, — т. е. о Белом движении, о 1918–1919 гг. и о героизме, свойственном казакам — защитникам Отечества со времен Тохтамыша:

Мне снилось казачье знамя,
Мне снилось — я стал молодым.
Пылали пожары за нами,
Клубился пепел и дым.
Сгорала последняя крыша,
И ветер веял вольней.
Такой же — с времен Тохтамыша,
А может, еще древней.
И знамя средь черного дыма
Сияло своей парчой,
Единственной, неопалимой
Нетленной в огне купиной.
(«Знамя», 1949)

В творчестве Туроверова все чаще появляются стихи о смерти. Бог распоряжается жизнью человека, и только Он и Его Милосердный Сын могут послать погибающим легкую смерть. Таково стихотворение «Было их с урядником тринадцать...» (1947). Туроверов пишет о великой зиме-стуже, которая может остановить гражданскую бойню, — «Мороз крепчал. Стоял такой мороз...» (1950): бронепоезд белых от холода «застыл над яром, / Где ждал нас враг, и бедный паровоз / Стоял в дыму и задыхался паром». От этого же мороза не выходят из хат ближнего селенья враги — красные, — мороз, «как самодержец настоящий», пресек братоубийственную войну. «Был лед и в пулеметных кожухах, / Но вот в душе как будто потеплело: / Сочельник был. И снег лежал в степях. / И не было ни красных, и ни белых».

Тема смерти присутствует в стихах Туроверова как тема православного тихого смирения и готовности к уходу. Она возникает как печаль по ушедшей любимой, — «Все тот же воздух, солнце. О простом, / О самом глав-

ном: о свиданье с милой / Поет мне ветер над ее крестом, / Моей уже намеченной могилой». Или — как обращение к ровесникам — казакам: «Пора, мой старый друг, пора, / Мы зажились с тобою оба, / И пожилые юнкера / Стоят навытяжку у гроба».

Смерть, особенно в последнее десятилетие, представляется ожиданием обязательной встречи — в будущем воскресении: «В этом легком и счастливом расставании / И с землей, и с жизнью, и с тобой — / До свиданья, только до свидания / В неизбежной встрече мировой». И еще: «О сроках ведает один Всевышний Бог...»

Православие казака Туроверова — искреннее, проникновенное, но в то же время и своеобразное. Он говорит с Богом на равных, как говорили бы между собой два поэта, ибо Бог у него — поэт: «Не наяву, а в том счастливом сне, / Когда я вдруг заговорю стихами, / И сам Господь в стихах ответит мне, / Но будет тайным разговор меж нами». Бог — Мастер, рядом с которым и поэты, и художники — лишь подмастерья, ожидающие «счастья мастерства». Господь покровительствует Дону, Запорожской Сечи, потерявшим отческий дом казакам, — потому что «Кто теперь погорюет о нас?»

«За все, за все, чем грешен я, / Ты ниспошли мне наказанье, / Но не лишай меня огня, / Оставь широкое дыханье, / Любви и песен не лишай / И не клади во гроб живого, / Ты видишь: льется через край / Еще взволнованное слово». В этих стихах — не богоборчество, а дерзновение веры. Поэт обращается к Богу не как раб, а как возлюбленный сын. От Бога он получил судьбу — «Полунищую, самую лучшую, / О которой я Бога просил». Наконец, Бог в поэзии Туроверова — хранитель памяти о погибших: «Имена ты их, Господи, веси, — / Я не знаю их имена». Это написано в 1947 г. («Равных нет мне в жестоком счастье...»)

В истории русской поэзии не так много авторов, говорящих о собственной смерти с улыбкой, — Туроверов это умел.

Жизнь прошла. И слава Богу!
Уходя теперь во тьму,
В одинокую дорогу
Ничего я не возьму.
Но, конечно, было б лучше <...>

А что было б лучше? Стихотворение называется «Таверна», и автор желает, чтоб в загробной жизни — «в подоблачной таверне» — оказался у него спутник, вернее — спутница: «Отлетят земные скверны, / Первородные грехи, / И в подоблачной таверне / Я прочту тебе стихи». Какая естественная мечта для поэта! И как просто она выражена!

Стих Туроверова музыкален и прозрачен. Особый успех сопутствовал ему на поэтических вечерах, где он читал свои стихотворения сам. Об одном из таких вечеров рассказывал его младший коллега, поэт Владимир Смоленский: «Глубина чувства и мысли, штриховая образность, реальность, скупая сжатость слов и звучность его стихов как бы кровно выливаются из сердца, любящего и знающего казачий быт. Николай Николаевич начал

читать свои стихи... Окончено. Минутная тишина, тишина забытья — и дружный взрыв аплодисментов. А потом совершенно незнакомые люди, видевшие впервые Туроверова, шли к нему, жали руку, со слезами на глазах целовали его. Крепкая любовь казака к своему родному краю, так легко совмещавшаяся со служением России, не всегда и не всем не-казакам понятная, казалось, была понята всеми, заразила своей силой, объединила всех»[9].

Объединить всех — это было главной мечтой поэта-казака. Объединить вокруг святынь казачества, вокруг истории русского воинства, вокруг русского стиха. Он жил для воплощения своей мечты, а раз жил — значит, об этом писал: «Искать я буду терпеливо / Следы казачьей старины: / В пыли станичного архива, / В курганах древней целины, / В камнях черкасского раската, / На приазовских островах, / В клинке старинного булата, / В могильных знаках и словах».

Казачья старина была хранима Туроверовым в музеях, казачьи преданья становились темами поэзии. В 1946 г. он организует Кружок любителей русской военной старины, в 1947 г. становится председателем Парижского казачьего союза. Является учредителем «Казачьего альманаха», парижского кружка казаков-литераторов, организатором многих выставок, рассказывающих об истории и военной славе казачества. Он публикует множество статей на военно-исторические темы, становится хранителем музея его родного Лейб-гвардии Атаманского полка и библиотеки генерала Дмитрия Ознобишина.

В одном из поздних стихотворений Туроверов гордо заявляет: «Перед Господом не постесняюсь / Называться донским казаком» («Как когда-то над сгубленной Сечью...»).

В поэме 1945 г. «Сирко» он повествует о легендарном казачьем атамане, отрубленная кисть которого много лет была реликвией казаков. О казаках-однолетках пишет в одном из последних своих стихотворений:

Подумать только: это мы
Последние, кто знали
И переметные сумы,
И блеск холодной стали
Клинков, и лучших из друзей
Погони и похода,
В боях израненных коней
Нам памятного года
В Крыму, когда на рубеже
Кончалась конница уже.

Подумать только: это мы
В погибельной метели
Среди тмутараканской тьмы
Случайно уцелели,
И в мировом своем плену
До гроба все считаем

Нас породившую страну
Неповторимым раем.
(«Однолеток»)

Тема России составляет основу поэзии Николая Туроверова, от стихов первой его книги до последних лет. «Все иссякнет — и нежность, и злоба, / Все забудем, что помнить должны, / И останется с нами до гроба / Только имя забытой страны» («В эту ночь мы ушли от погони...»). На самом деле страна не была забыта. Когда после окончания Второй мировой войны он обдумывал возможность переезда из Парижа в Америку, то одна из причин, остановивших его, — нежелание еще дальше оказаться от родины («Не плыву — улетаю в Америку...», 1945).

Об истории родины, ее прошлом Туроверов умел писать тоже как очевидец. В стихотворении «Старый город» он описывал средневековый Черкасск, ожидающий прибытия из-под Азова казачьего войска с добычей: «Весь город ждет, и жены ждут». «На солнце, в мартовских садах, / Еще сырых и обнаженных, / Сидят на постланных коврах / Принарядившиеся жены». Они принарядились в ожидании мужей. «Старшинским женам мед несет / Ясырка — пленная татарка». Старики ждут молодых с добычей у реки, — «Глядят толпой на половодье». Приезд казаков остался за пределами текста, поэт описывает только ожидание. Но уже ясно, что казаки с добычей приплывут обязательно, и все это — «моих прабабок» сказка, и поэт счастлив, что у него есть такая историческая родина, — «моя река, мой край родной».

О Новочеркасске он пишет поэму. В этом городе происходит действие одного из немногих его прозаических произведений — повести «Первая любовь» (1938–1940):

«Вы помните эти ноябрьские дни в Новочеркасске? Это были замечательные дни: Корнилов формировал Добровольческую армию, Каледин взывал к казачеству», — так начинается повесть. В писании художественной прозы Туроверов не так уверен в своих силах, как в писании стихов, где он — Мастер, и ему требуется «поддержка» и авторитет И.А. Бунина, которого он цитирует: «Кто-то из писателей, кажется, Бунин, уверял, что каждый человек имеет в своей юности одну необыкновенную весну, которую он помнит потом всю свою жизнь. Такой весны у меня не было, но вот эту зиму, очень снежную и метельную, эти дни великолепного переполоха, когда все летело к черту, и не успевшим попасть на фронт было разрешено стрелять и совершать подвиги у себя дома, это неповторимое время атамана Каледина я запомнил твердо и навсегда.

И теперь, через двадцать лет, у меня еще захватывает дух, как на качелях, даже от этого дрянного парижского намека на зиму, от этого тумана, — кажется, вот сейчас пойдет снег, исчезнет город, бахнет орудие, и надо будет идти в белую муть, загоняя на ходу в винтовку обойму.

Итак, мы ехали брать Ростов».

Это художественная проза, но — проза поэта. Юный герой — портупей-юнкер, по возрасту кадет или гимназист, — оживший герой ранних

стихов Туроверова. Его рассказ о себе — это автобиографический рассказ о военных делах автора. Отважно захваченные юнкерами орудия были укреплены на железнодорожной платформе, прообраз будущих бронепоездов метался по рельсам «от Ростова к Гуково, от Зверева к Таганрогу, с налета громя бесконечные эшелоны красной гвардии, ползущие со всех сторон на Дон. Я плохо уже помню черед этих стремительных дней и ночей. Мы были в кольце, выхода у нас не было: все меньше и меньше оставалось рельс для нашего бешеного гона, но мы тогда не думали об этом. <...> Мы были счастливы, и оба знали об этом. Счастливы нашей бесшабашной жизнью, этими метелями и боями, постоянной опасностью, о которой не думали, нашей нарастающей любовью, о которой боялись говорить».

Описания любви юнкера и воинственной девушки с черкесскими глазами Киры отступают на второй план перед точными зарисовками и характеристиками участников Белого движения: «...нас придали отряду Чернецова. Кто в это время не знал его у нас на Дону? Кто не слышал о его легендарном партизанском отряде из учащейся молодежи, из подростков, почти детей, давших родному Дону единственную вооруженную силу? Кто-то хорошо сказал, что это был детский крестовый поход».

В точных описаниях Туроверова появляются фамилии, уже знакомые современному читателю по историческим сочинениям или по «Тихому Дону» Шолохова: «С Чернецовым мы пошли на север. В станице Каменской был организован “Казачий революционный комитет”, и его председатель, под-хорунжий Подтелков, потребовал от атамана Каледина передачи ему власти, грозя пропустить с Миллерово в Новочеркасск красногвардейские эшелоны, но не успел. Коротко, как бы шутя, мы разгромили ночью под разъездом Северо-Донец два эшелона красных и 17 января утром уже заняли станицу Каменскую».

Чернецов и Подтелков, атаман белых партизан и глава Революционного комитета красного казачества, становятся главными героями повести Туроверова. И он честно пишет о равнодушии станичников к борьбе белых и красных, о желании их, казаков, вернувшихся с полей сражений Первой мировой войны, мирно отдохнуть в своих добротных зажиточных домах. Таким казачество тоже было, в стихи Туроверова это не вошло, но честность историка и очевидца заставляла его включать и эту правду в свою прозу.

Сосредоточенность на одной главной теме — на России, Белом движении, бедствиях и героизме Гражданской войны — воспринималась и оценивалась элитной критикой эмиграции, начиная с конца 1930-х гг., все более сдержанно. В. Ходасевич в 1938 г. сравнивал книги стихов Туроверова и вышедшую в Праге книгу Н. Снесаревой-Казаковой «Рыцари белого ордена» — и писал об обоих авторах: «Их поэзия движима патриотизмом, отчетливо окрашенным в цвета белой армии. К сожалению, в чисто поэтическом смысле и тот, и другая идут слишком проторенными путями. Стихи их добротны (у Туроверова — всегда, у Снесаревой-Казаковой с некоторыми промахами), но не обнаруживают самостоятельной работы»[10]. Еще более резок Ю. Мандельштам: «Отмечалась <...> приверженность Туроверова к одной теме, одержимость ею: почти все его стихи — о России. По-

следнее обстоятельство, однако, не представляется мне достоинством Туроверова. Конечно, безграничная его любовь к родине и та искренность, с которой она выражается, трогают и радуют. Но дело в том, что единство этих стихов не столько тематическое, сколько сюжетное, — и поэтому граничит с однообразием. Вообще для меня сомнительно, что тема России — тема туроверовская. Его талант, по-моему, не направлен, Туроверов работает как бы вслепую, делает не свое дело»[11].

Это суждение было ошибочным. Туроверов делал свое дело, — писал кристально ясные, прозрачные по мысли и точные по слову стихи о своем времени и об участии в делах и событиях этого времени. Он не придумывал героя, он писал о себе, и мог ответить за каждую свою строку. В его итоговой пятой книге стихов 1965 г., самой объемной, куда вошли его лучшие стихи (по авторскому отбору поэта), подведен итог прожитым годам:

Ты прожил жизнь чудесную. Уже
Пора домой, в родные степи,
Рожденному на рубеже
Великолепнейших столетий.

Домой — в Россию, в Новочеркасск, на Дон — стихи Туроверова пришли только через много лет после его смерти. И восполнили ту нишу, которую никто до него не занимал в русской культуре.

Примечания

[1] Стихотворение «Никакого прощенья нам нет...» (опубл.: Станица. Париж. 1937. № 22, апрель).
[2] Звено. 1928. № 5. С. 281.
[3] Станица. 1938. № 28.
[4] Последние новости. 1937. 28 октября.
[5] Россия. 1928. 14 апреля.
[6] Станица. 1938. № 28
[7] Круг. 1938. № 3. С. 175.
[8] Русские записки. 1939. № 17.
[9] Цит. по: *Леонидов В.В.* Туроверов // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Писатели Русского Зарубежья. М., 1997. С. 389–391.
[10] Возрождение. 1938. 20 июня.
[11] Журнал содружества. 1938. № 4. С. 21.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1899, 18(30) марта — Николай Николаевич Туроверов родился в станице Старочеркасской, Области Войска Донского. Отец, Николай Иванович Туроверов, из старинного казачьего рода, был судебным приставом. Мать, Анна

Николаевна, в девичестве Александрова, также происходила из старинной казачьей фамилии. В семье было двое детей, — кроме Николая, младший Александр, прошедший путь рядом с братом и в годы Гражданской войны, и в эмиграции.

1907–1914 — Учеба (семь классов) в реальном училище станицы Каменская.

1916 — Туроверов с семнадцати лет участвует в Первой мировой войне (поступил добровольцем в Лейб-гвардии Атаманский полк).

1916–1917 — Начало писания стихов.

1917, осень — Вместе с братом Александром прошел ускоренный курс обучения в Новочеркасском военном училище.

1918 — Служба в Лейб-гвардии Атаманском полку. Участие в военных действиях. Туроверов получает чин хорунжего.

1918–1920 — В годы Гражданской войны четырежды ранен. Георгиевский кавалер, был награжден несколькими боевыми медалями и орденами: Владимира 4-й степени, Св. Анны 4-ой степени «За храбрость» и др. Получил чин сотника, затем чин подъесаула.

Участие вместе с братом Александром в Белом движении в составе Добровольческой армии. Туроверов — в партизанском отряде полковника В.М. Чернецова, казачьего атамана, поднявшего восстание на Дону против большевиков. Он — пулеметчик артиллерийской команды Донского корпуса.

«Степной поход» Белой армии.

1919, ноябрь — Туроверов — начальник пулеметной команды Атаманского полка.

1920, ноябрь — Туроверов с женой Юлией Александровной (урожденной Грековой, казачкой, медсестрой, с которой он познакомился в крымском госпитале) и братом Александром покинул Крым на одном из последних пароходов с остатками Донского корпуса.

1920 — Жизнь на острове Лемнос, Греция, затем в Сербии. Рождение дочери Натальи. Туроверов работает грузчиком, мукомолом, батраком, лесорубом. Писание стихов, широко распространявшихся в рукописях среди русских эмигрантов.

1922 — Переезд в Париж. Учение в Сорбонне, ночами работа грузчиком на железной дороге. Писание стихов. Начало собирания архива казачьей боевой славы. Публикация первых стихов в газете «Казачьи думы», София.

1925 — Участие в издании «Казачий быт. Литературный сборник», выпущенном «Обществом взаимопомощи студентов Донских казаков во Франции».

1928 — Издание первого сборника стихов «Путь», Париж.

1920–1930-е — Публикация стихов в изданиях «Грани», «Станица», «Родимый край», «Казачий журнал», «Военная быль», «Перезвоны» (Рига), «Рубеж» (Харбин), газ. «Россия и славянство», «Русский инвалид» и др. Огромная работа по организации казачьих изданий, обществ, выставок.

1931 — Туроверов — член Объединения писателей и поэтов (1931–1940), в которое входили молодые писатели русской эмиграции в Париже.

1936, февраль — 1938, февраль — Участие в однодневном издании «Доброволец», выходящем к годовщинам первых походов Белой гвардии против

большевиков. Согласие Туроверова с лозунгом генерала А. Деникина, выдвинутым в преддверии Второй мировой войны: «Всегда и при всех обстоятельствах защищать Россию».

1937 — Издание второго сборника «Стихи», Безансон.

1937, 11 декабря — Учреждение сотрудниками журнала «Станица» «Кружка казаков-литераторов». Туроверов избран старшиной Кружка по разделу «Поэзия».

1939 — «Кружок казаков-литераторов» выпускает «Казачий альманах», в котором опубликованы стихи, рассказы и статьи Туроверова.

Издание третьего сборника «Стихи», Безансон (подарочное издание, обложка работы худож. Е.В. Де Жерве).

1930-е — В Париж доставлены ящики с музейным имуществом Лейб-гвардии Атаманского полка. Туроверов становится хранителем музея при «Объединении атаманцев», а также хранителем уникальной библиотеки русской книги и старины, собранной генералом Д.И. Ознобишиным. Им составлено описание книг, гравюр и архивных материалов собрания Ознобишина. На основе этих музейных собраний Туроверов готовил и проводил выставки «1812 год», «Суворов», «Казаки», «Лермонтов» и др.

1930—1940-е — Неприятие фашизма, участие в борьбе с гитлеровцами в составе 1-го Кавалерийского полка Иностранного Легиона в Африке.

1940—1945 — Создание цикла «Африка», затем поэмы «Легион» по мотивам службы в Иностранном легионе в Африке.

1942 — Издание «Кружком казаков-литераторов» четвертого сборника «Стихи», Париж.

1945 — Отдельное издание поэмы «Серко», Париж.

Туроверов поступает на службу в банк «Диас». Здесь он прослужил 20 лет и был удостоен медали «За долгую и безупречную службу». Вышел на пенсию в 1965 г.

1945 — Туроверов получает известие, что его родители погибли в сталинских лагерях.

1946 — Туроверов — организатор «Кружка любителей русской военной старины» («Общества ревнителей русской военной старины»). Секретарь «Казачьего Союза».

1947 — Туроверов — председатель Парижского Казачьего Союза, который он возглавлял до 1958 г. Один из основателей журнала «Родимый край».

1940-е — Выступает составителем сборника «Наполеон и казаки».

1950 — Туроверов — один из основателей журнала «Казачий Союз», выходившего тиражом в 2000 экземпляров.

Смерть жены, Юлии Александровны Туроверовой.

1960 — Публикация в журнале «Новое слово» повести «Конец Суворова».

1965 — Издание сборника «Стихи. Книга пятая», Париж.

1967 — Издание сборника казачьих песен, подготовленного Н.Н. Туроверовым.

1972, 23 сентября — Смерть в госпитале Ларибуазьер в Париже после тяжелой болезни, операции и ампутации ноги. Н.Н. Туроверов похоронен на кладбище Сен Женевьев де Буа.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения Н. Туроверова

Книги

Путь: Стихи. Париж: Изд. типографии Л. Березняка, 1928.
Стихи. Безансон [Франция]: Издание типографии Н.А. Ковалевского, 1937.
Стихи. Безансон [Франция]: Издание типографии Н.А. Ковалевского, 1939. Подарочное издание, на веленевой бумаге (Мадагаскар), обложка худож. Е.В. Де Жерве.
Стихи. Книга четвертая. Париж: Кружок казаков-литераторов, 1942.
Серко. Поэма. Париж: Кружок казаков-литераторов, 1945.
Стихи. Книга пятая. Париж, 1965. Издание автора.
Стихи / Предисл. и сост. *В. Леонидова.* М.: Росс. фонд культуры, Дом-музей Марины Цветаевой, изд-во «Изограф», 1995.
«Двадцатый год — прощай, Россия» / Сост., вступ. ст. и примеч. *В. Леонидова.* М.: Планета детей, 1999.
«Храня бессмертники сухие...»: Избранное / Сост. *К.Н. Хохульников.* Ростов-на-Дону: Гефест, 1999 (Серия «Казачье зарубежье»).

Публикации в журналах

Стихи // Казачий журнал. Париж, 1929. № 5.
Стихи // Казачий сборник. Париж: Изд. «Казачьего союза», 1930.
Стихи. Поэма «Новочеркасск» // Станица. Париж, 1935. № 16. В этом же журнале — рассказ «Дочь Платова», очерк «Юность Бакланова», статьи «Платов и его английские изображения», «Некоторые иностранные сказания о взятии казаками Азова», «Гоголь — Репин — запорожцы».
Стихи. Статья «Казаки в изображении иностранных художников» // Казачий альманах. Париж: Изд. Кружка казаков-литераторов, 1939.
Конец Суворова // Новый журнал. 1960. № 2.
Стихи // Новый журнал. 1968. № 91.
Стихи // Возрождение. 1971. № 230.
Стихи // Русская литература. 1989. № 3.
Стихи // Казачий круг. 1991. № 1.
Стихи // Новая юность. 1993. № 3.

Литература о Н. Туроверове

Станюкович Н. Николай Туроверов — баян казачества // Возрождение. 1956. № 60.
Терапиано Ю. Памяти Н.Н. Туроверова // Русская мысль. 1972. 26 октября.
Леонидов В.В. Туроверов // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Писатели Русского Зарубежья. М.: РОССПЭН, 1997.

Н.В. Королева

Мать Мария

(Е.Ю. Кузьмина-Караваева)

«Моя дочь, Лиза Пиленко, будущая мать Мария, родилась в Риге 8-го (21) декабря 1891 года, после серьезной операции, в глубоком обмороке. Через несколько дней, во время крещения, она захлебнулась и ее приводили к жизни, как утонувшую. Я не знаю никого, более ее подвергавшегося страшным опасностям, и много раз она чудом спасалась от смерти. Но она с молодости была уверена, что ее ожидают мучения, мытарства, мучительная смерть и сожжение. В сожжение и в то, что у нее “будут спутники в гробах”, она уверовала в последние годы своей жизни и, действительно, камион с удушливыми газами послужил ей и ее спутницам гробом, а потом их сожгли в крематории»[1]. Так писала Софья Пиленко, мать «матери Марии», в предисловии к последней, уже посмертной книге стихов своей дочери, погибшей в концлагере Равенсбрюк.

Судьба — нелегкая и трагическая — словно подыскивала ей имена, стараясь выбрать самое точное: Лиза Пиленко, Елизавета Кузьмина-Караваева, Елизавета Юрьевна Скобцова и, наконец, словно найдя самое подлинное, — мать Мария, вскоре и для близких, и для самых отдаленных людей укороченное до самого точного: Мать.

И как много было имен — так много было и событий в жизни, где совместилось самое несовместимое: ласковое и в то же время суровое воспитание в детские годы (Лизу и ее брата тетки прозвали «маленькими спартанцами»); дружеская переписка (с 7 лет!) с обер-прокурором Святейшего синода К.П. Победоносцевым и — когда Лиза будет постарше — чаяние революции; жизнь в Анапе, рядом со скифскими курганами и виноградниками (здесь ее отец из рижского юриста превратился в замечательного винодела), — и поездки в Петербург, из древней Скифии в современность. Впрочем, еще более впечатляющим было возвращение из Петербурга в «родную древность»: вся семья при этом переживала совершенно особые чувства, позже описанные Софьей Пиленко.

«Из Петербурга мы возвращались ранней весной. Был еще снег, холодно, но чем дальше мы ехали, становилось теплее и весеннее, а когда ранним утром мы подъезжали к нашей станции “Тонельная”, то весна была в полном разгаре. Едем в извощичьей коляске. Воздух чудный, жаворонки поют. С горы видны вдали море, песчаный берег Анапы, а

потом и строения. Спускаемся в долину. Кой-где ярко-зеленые овсы пестреют красивыми тюльпанами...»[2]

Часть некогда найденных в курганах древностей хранилась в Эрмитаже. Другая — у могилы Митридата. И когда маленькая Лиза с братом гостила в Керчи у тетки, она видела эту могилу и «предметы старины» из родных мест. Позже детские впечатления станут основой ее первой поэтической книги «Скифские черепки» (1912), которую она попытается наполнить гулом истории, легендарного прошлого и современным, тревожным ритмом:

Греки, генуэзцы и черкесы
Попирали прах моих отцов,
Гордые, взбирались к морю на отвесы,
Посылали вдаль с победою гонцов.

Перстень, — будто связанные змеи, —
Я дала однажды скифскому рабу,
А теперь любовь сторожат музеи,
И лежит, бессмертная, в каменном гробу.
(«Курганная царевна», 1912)

Из детских впечатлений придет в ее поэзию и образ вестников. Их она «видела» в плывущих над морем разорванных облаках, которые принимали самые диковинные очертания, а нередко и странную окраску, особенно на закате: края их становились огненными, иногда — черными.

* * *

Радужное детство оборвалось в четырнадцать лет, после внезапной смерти столь любимого ею отца и переезда в столицу. Началась полоса неверия (раз нет «справедливого Бога» — значит «и вообще Бога нет»)...

«Я ненавидела Петербург, — вспоминала это время сама Елизавета Юрьевна в статье "Встречи с Блоком". — Мне было трудно заставить себя учиться. Вместо гимназии я отправлялась бродить далеко через Петровский парк, на свалку, мимо голубиного стрельбища. Самая острая тоска за всю жизнь была именно тогда. И душе хотелось подвига, гибели за всю неправду мира, чтобы не было этого рыжего тумана и бессмыслицы. <...> Я мечтала встретить настоящих революционеров, которые готовы каждый день пожертвовать своей жизнью за народ»[3]. В тот же год, на случайном для нее литературном вечере, произошла первая встреча с Блоком и — потрясение: «Передо мной что-то небывалое, головой выше всего, что я знаю, что-то отмеченное. В его стихах много тоски, безнадежности, много голосов страшного Петербурга, рыжий туман, городское удушье. Они не вне меня, они поют во мне, они как бы мои стихи. Я уже знаю, что он

владеет тайной, около которой я брожу, с которой почти уже сталкивалась сколько раз во время своих скитаний по островам»[4].

Она ищет его книги, приходит, поборов свою робость, к нему на квартиру, не знает что сказать, выпаливает вдруг все о своей ненависти к Петербургу, о том, что Бога нет, что он, Блок, должен все знать. И потом, до самого позднего вечера, перед нею находился самый чуткий в мире собеседник («меня поражает его особая внимательность, какая-то нежная бережность»), который вдруг оказался еще более беззащитен перед миром, нежели она сама. Возможно поэтому, когда, спустя некоторое время, Лиза получила синий конверт с письмом, где Блок заклинал ее: «Если не поздно, то бегите от нас, умирающих...»[5], приложив стихотворное послание:

Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная,
Говорите все о печальном,
Думаете о смерти,
Никого не любите
И презираете свою красоту —
Что же? Разве я обижу вас?.. —

она разорвала письмо в клочки. Этот тон — тон взрослого, когда совсем недавно этот человек был по-детски беззащитен и уязвим, возмутил ее. Но забыть Блока и тот мир, в котором он жил, она уже не могла.

* * *

В 1910-м Лиза Пиленко выходит замуж и становится Елизаветой Кузьминой-Караваевой. Ее муж — Дмитрий Владимирович — не только социал-демократ, но и «декадент», человек, имеющий множество знакомств в мире литературном и религиозно-философском. Благодаря ему Лиза снова знакомится с Блоком (тот сразу узнал ее), бывает на «башне» Вячеслава Иванова, входит в Гумилевский Цех поэтов. Внешне ее жизнь может показаться предельно насыщенной: философское отделение Бестужевских курсов, театры, вечера, знаменитая «Бродячая Собака»... Сама же она чувствует неправедность этой жизни, этих докладов, этих разговоров, испытывая неизбывную грусть.

«Окружение» умных и оригинальных людей почему-то тяготило. Вячеслав Иванов, с его напряженно-лукавым любопытством к каждому новому человеку, с его способностью часами строить интересные, многосоставные рассуждения чуть ли не на любую тему. Мережковский, с неизменным своим вопросом: «С кем вы, с Христом или Антихристом?» Бердяев, Эрн, вся литературно-философская элита с ее нескончаемыми и утонченными спорами... На курсах Лиза слушает лекции, которые рассказывают о великих мыслителях. Для обитателей «башни» Вячеслава Иванова, — как

будет вспоминать она в статье «Последние римляне», — тот же Платон или Кант — младенцы, «ушедшие в свой переулок, не умеющие широко и всесторонне взглянуть на весь мир и отдающие свои силы изучению одного ничтожного уголка этого мира»[6]. Говорить могли обо всем. Любое знаменитое имя, любая проблема подвергались самому изощренному анализу. Но и в самых умных разговорах не было чего-то корневого, основополагающего. Уже в эмиграции, печатая под псевдонимом Ю. Данилов повесть «Равнина русская», она опишет человека из этого мира: любую чужую, часто случайную идею «он умел развить так, что она становилась значительной, интересной, а часто даже подкрепленной длинными, тяжеловесными цитатами на древне-славянском, латинском, греческом и немецком языках»[7]. Любую мысль мог перетолковать «как нечто чрезвычайно важное, почти как откровение». При этом героиню повести, за которой нетрудно разглядеть саму Кузьмину-Караваеву, иногда смущало, «что своих мыслей, острых и новых, у него как будто и нету, что все его слова являются дополнением или развитием ее слов, а часто пересказом авторитетных мнений. И тогда он казался ей могучим и чувствительным резонатором. Но во всяком случае с ним будились мысли и усыплялась тоска»[8].

Тоска усыплялась, но неизменно возвращалась с новой силой. О том мире, в котором Кузьмина-Караваева жила предвоенные годы, позже она будет вспоминать с изумлением: «Мы жили среди огромной страны словно на необитаемом острове. Россия не знала грамоту — в нашей среде сосредоточилась вся мировая культура... Это был Рим времен упадка. Мы не жили, мы созерцали все самое утонченное, что было в жизни, мы не боялись никаких слов, мы были в области духа циничны и нецеломудрены, в жизни вялы и бездейственны. В известном смысле мы были, конечно, революция до революции, — так глубоко, беспощадно и гибельно перекапывалась почва старой традиции, такие смелые мосты бросались в будущее. И вместе с тем эта глубина и смелость сочетались с неизбежным тлением, с духом умирания, призрачности, эфемерности»[9].

Был лишь один человек, словно бы стоявший в стороне от всего этого мира, в нем присутствовавший, но и как бы не бывший, — Александр Блок. Чувствовалось, насколько литературная среда внутренне чужда ему, насколько сам он хочет глотнуть вольного воздуха, предпочитая одиночество любому самому изысканному собранию. На всем, что ни пишет Кузьмина-Караваева, в той или иной мере, запечатлелся его образ. Его мнение о своих стихах она ценит всего более.

*
* *

На ее первую книгу, «Скифские черепки», откликнулись многие. Книгу, вроде бы, хвалили, но очень скупо. Ходасевич бросил одну лишь фразу: «Умело написана книга г-жи Кузьминой-Караваевой»[10]. Брюсов был чуть пространнее: «Умело и красиво сделаны интересно задуманные “Скифские черепки” госпожи Кузьминой-Караваевой. Сочетание воспоминаний о

"предсуществовании" в древней Скифии и впечатлений современности придает этим стихам особую остроту»[11]. Самым подробным был Гумилев. Он отметил попытку «создать скифский эпос», «смелый талант», но сказал и о слабостях автора: «слишком много юношеского лиризма в ее душе, слишком мало глазомера и решительности». Поэтому от несостоявшегося эпоса «остались только черепки, но, к чести поэта, черепки подлинно скифские»[12].

Блоку книга не понравилась. Но свое мнение в письме к Кузьминой-Караваевой он попытался смягчить неожиданным и тонким замечанием: «...не знаю почему, мне кажется, что Ваши стихи — не для печати. Вероятно, "Скифские черепки" звучали бы иначе, если бы они не были напечатаны»[13].

Да, все-таки это были «стихи для себя», воспоминание о детстве, преображенное в некое подобие легенды. Но в этой книжке уже пробивался голос и другой Кузьминой-Караваевой:

Они говорят, что ты, мертвый, восстанешь из гроба,
Когда небеса словно огненный свиток совьются...

(«Когда времени больше не будет...», из книги
«Скифские черепки», 1912)

Но чтобы эта тема заговорила в полный голос, нужно было время.

* * *

Смотрю, смотрю с одинокой башни.
Ах, заснуть, заснуть бы непробудно!
Пятна черные русской пашни,
Паруса подъяты турецкого судна.

С этих строк начинался цикл «Курганная царевна» (1912), открывший «Скифские черепки». Только в книге «пятна черные русской пашни» — крестьянство и земледелие — виделись с отдаленной высоты. В жизни все пошло иначе.

Культ земли, пробудившийся в ней, дал и странное имя ее дочери: Гаяна, что значило «Земная». Он же привел ее в Анапу, где она продолжает дело отца: занимается виноградниками. В столицах бывает наездами. И развод с мужем тоже не был случайностью: и в этом поступке Кузьмина-Караваева уходила от прежней жизни.

Наверное, не случаен был и ее визит к ректору Петербургской Духовной академии. Стать слушательницей она не могла, — в академию принимали только мужчин, — но ей было разрешено готовиться по высланным конспектам и сдавать экзамены профессорам на дому. Тяга к философии и богословию скоро отзовется в повести «Юрали» (1914—1915), позже — в ее работах эмигрантского периода о Хомякове, Достоевском, Соловьеве.

В литературе она ищет своего слова. Пишет поэму о «Мельмоте-скитальце» по мотивам одноименного произведения английского романтика Чарльза Роберта Матюрена, переосмыслив заданный сюжет через свое особое отношение к Блоку[14]. Поэма осталась незавершенной, лишь небольшой осколок ее — «Исчезла горизонта полоса...» (1914) — появился в печати как самостоятельное стихотворение.

Бог возвращался медленно. Сначала было чувство, что «Бога нет, но жалко Христа». Потом — обращение к библейским образам и темам. И наконец — самое главное, интонация.

В своих заметках о Блоке Елизавета Юрьевна вспомнит его слова о стихах Анны Ахматовой: «Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом»[15]. Сама Кузьмина-Караваева выбирает именно этот путь: поэтической исповеди, молитвы.

Прежде чем готовить второй поэтический сборник, она посылает стихи на отзыв Блоку. Тот делает свои замечания... Работу над книгой прерывает война.

*
*   *

Одна запись 1914 г., запись для самой себя, раскрывает то, что испытывает Кузьмина-Караваева в эти тяжелые времена:

«Покупаю толстую, свинцовую трубку, довольно тяжелую. Расплющиваю ее молотком. Ношу под платьем, как пояс. Все это, чтобы стяжать Христа, вынудить Его открыться, помочь, нет, просто дать знать, что Он есть. И в Четьи-Минеях, в свинцовой трубке, в упорных, жарких и бесплодных молитвах на холодном полу, — мое военное дело. Это для чего-то нужно, для войны, для России, для народа моего любимого... Для народа нужен только Христос, — я это знаю»[16].

В душе растет чувство обреченности и боли за Россию, которой — она не могла не думать об этом — скоро может не быть. Все ее ощущения и предчувствия отразятся в стихах книги «Руфь» (1916), один из самых сильных разделов которой был назван просто и страшно: «Война».

Средь знаков тайных и тревог,
В путях людей, во всей природе
Узнала я, что близок срок,
Что время наше на исходе.

Не миновал последний час,
Еще не отзвучало слово;
Но видя призраки меж нас,
Душа к грядущему готова.

За смертью смерть несет война;
Среди незнающих, — тревога.

А в душу смотрит тишина,
И ясный взгляд седого Бога...
(«Средь знаков тайных и тревог», 1916)

Между книгой «Скифские черепки» и новым сборником — четыре года. И разница — не только в уровне мастерства. В «Руфи» найден свой голос и своя тема. Те самые «квадраты русских черных пашен», на которые «скифская царевна» смотрела со стороны, — здесь становятся своими, родными. Почему именно Руфь, именно этот библейский образ определил новое отношение к жизни, к миру? Косвенный ответ на этот вопрос можно найти у одного полузабытого мыслителя, в свое время очень ценимого Василием Розановым, в одной из его случайных заметок. Иван Федорович Романов, часто писавший под псевдонимами Рцы и Гатчинский Отшельник, видел в этом библейском образе что-то очень родное русскому ощущению жизни:

«Что за восторг эта страничка Библии! От нее веет зноем июльского солнца, пахнет полем, и какие мысли, какая поэзия!

"И сказала Руфь, моавитянка, Ноемини: пойду я на поле, и буду подбирать колосья по следам того, у кого найду благоволение... И случилось, что та часть поля принадлежала Воозу"...

Тот придя из Вифлеема на свое поле, приветствовал жнецов:

— Господь с вами! Они сказали ему:

— Да благословит тебя Господь!

Точно все это у нас, в русской деревне происходит... удивительно! Та же психология, тот же строй мысли, выражения даже те же... "услышала Ноеминь на полях моавитских, что *Бог посетил народ свой, и дал им хлеб*"... Как и у нас: хлебушко — Божий дар!

Говорят, что пустыня создала монотеистическую форму религии. Обстановка земледельческого труда вносит в эту идею какую-то мягкость, человечность... Отсюда представление о Боге милостей и щедрот, о Боге питателе... Отсюда почти религиозный характер еды у наших простолюдинов...»[17]

Книга Кузьминой-Караваевой вышла в свет в самое «неподходящее» время — за потрясениями 1917 г. трудно было что-либо разглядеть еще в одном поэтическом сборнике малоизвестного поэта. Лучший критический отзыв о книге прозвучал много лет спустя из уст исследователя творчества Блока, Д.Е. Максимова: «книга аскетическая, однотонная, но в своей однострунности, самоограниченности не лишена своеобразной выразительности и душевной энергии»[18].

Да, книга получилась «однотонная». Но в ней — своя тема, свое мировидение, свой голос — все, что свидетельствует о рождении настоящего поэта. А родственность этих стихотворений молитвам объясняет и необходимую в них «монотонность».

Одно стихотворение в книге заслуживает особого внимания:

Смотрю на высокие стекла,
А постучаться нельзя;

Как ты замерла и поблекла,
Земля и земная стезя.

Над западом черные краны
И дока чуть видная пасть;
Покрыла незримые страны
Крестом вознесенная снасть...

Этот пейзаж легко было увидеть рядом с тем домом, в котором жил Александр Блок. Дальше — отражение отношений Кузьминой-Караваевой и любимого ею поэта:

Не жду ничего я сегодня:
Я только проверить иду,
Как вестница слова Господня,
Свершаемых дней череду.

Я знаю, — живущий к закату
Не слышит священную весть,
И рано мне тихому брату
Призывное слово прочесть.

(«Смотрю на высокие стекла...», из цикла
«Обреченность», 1915–1916)

«Хорошо, когда окна на запад, — сказал ей Блок во время одной из встреч. — Весь закат принимаешь в них»[19].

Он любил закаты с юности, когда писались «Стихи о Прекрасной Даме», окрашенные в «сумрак алый». До него она хотела достучаться со своей «вестью». Но в Блоке давно уже звучала иная — «роковая о гибели весть». И Кузьмина-Караваева услышит ее. Потому вдруг и выскажет Блоку, как откровение: «Перед гибелью, перед смертью, Россия сосредоточила на вас все свои самые страшные лучи, — и вы за нее, во имя ее, как бы образом ее сгораете. Что мы можем? Что могу я, любя вас? Потушить — не можем, а если и могли бы, права не имеем: таково ваше высокое избрание — гореть»[20].

Но если Блоку помочь было не в ее силах, она могла помочь другим.

*
* *

«Если не поздно, то бегите от нас умирающих...» Кузьмина-Караваева давно уже оценила это блоковское предостережение. Сама она полна решимости поднимать умирающих, заблудших, несчастных. Но путь «в люди» еще не вполне для нее ясен. Рубеж десятых-двадцатых полон событий и неопределенностей. Елизавета Юрьевна успевает примерить на себя роль городского головы Анапы, комиссара по делам народного образования и здравоохранения. С приходом деникинцев обстановка меняется. Но арест

и суд, который мог закончиться «высшей мерой» за связь с большевиками, закончился двумя неделями ареста. Знала бы она тогда, что председатель суда, Д.Е. Скобцов, скоро станет ее мужем!

Она ли выбирала свою судьбу, или все свершалось иначе, неким высшим ее предназначением? Начинается время скитаний: Новороссийск — Грузия — Константинополь — Белград — Париж. И в эти беспокойные годы — рождение сына Юрия и дочери Насти. Последней было отпущено на земле мало времени. Менингит, клиника Пастеровского Института... О 1926-м годе мать Мария вспомнит: «И вот когда я шла за гробом по кладбищу, в эти минуты со мной это и произошло — мне открылось другое, какое-то особое, широкое-широкое, всеобъемлющее материнство... Я вернулась с кладбища другим человеком... Я увидала перед собою новую дорогу и новый смысл жизни: быть матерью всех, кто нуждается в материнской помощи, охране, защите»[21]. Дальнейший ее путь был предопределен.

Русское студенческое христианское движение. Елизавета Юрьевна — в постоянных разъездах с чтением лекций по религиозным вопросам, докладов о художественной литературе. Она старается всячески помочь эмигрантам, жизнь которых не просто трудна, но без родной почвы под ногами зачастую — непереносима. Не раз вместо лектора она превращалась в духовника. Люди шли к ней со своими бедами, горестями, как на исповедь. Были случаи, когда она уберегала людей от самоубийства. Иной раз вместо лекции, увидев мрачные, недружелюбные лица, могла в чужом доме просто вымыть пол...

Еще будучи «светской женщиной», Елизавета Юрьевна переживала страдания других как свои. В 1932-м, получив церковный развод с мужем, она принимает монашество и новое имя: Мария. С этого времени в полной мере начинается ее жизнь для других.

Наверное, это была самая странная из русских монахинь — «монахиня в миру». Она стремилась не столько спасать свою душу, сколько спасать людей. И в том, что не для себя делается, она способна была проявить редкую сноровку: найти дом, убедить нужных людей, достать денег на «обзаведение хозяйством»... Так создается первое общежитие для малоимущих эмигрантов, потом будет второе. Комнаты сдавались за минимальную плату, все держалось на самоокупаемости. Но и задолжавшие могли чувствовать себя спокойно: когда «самоокупаемости» не получалось, мать Мария умудрялась найти благотворителей. Общежитие было не только временным пристанищем для малоимущих, не только «бытом». Была своя церковка в бывшем гараже, где в росписях и вышивке монахиня Мария воплотила давний свой художественный талант. Были общие молитвы, библиотека, взаимовыручка... Ее подвижничество дало толчок и к созданию нового духовного и благотворительного объединения, каковым стало «Православное Дело». В числе других основателей — митрополит Евлогий, философ Николай Бердяев, мыслитель и богослов отец Сергий Булгаков, литературный критик, филолог, историк литературы Константин Мочульский. В «Православном Деле» сошлись все стороны ее жизни: в плане духовном — попыт-

ка утвердить в жизни соборное начало, в житейском — помочь, накормить, приютить всех нуждающихся.

Когда, казалось, жизнь окончательно определилась, ее ждало новое испытание. Дочь Гаяна, уехавшая с мужем на родину, в Россию, заболела тифом и скончалась.

Не слепи меня, Боже, светом,
Не терзай меня, Боже, страданьем.
Прикоснулась я этим летом
К тайникам Твоего мирозданья.
Средь зеленых, дождливых мест
Вдруг с небес уронил Ты крест...
(«Не слепи меня, Боже, светом», 1936)

«Меня поразила тихая сила, с которой она переносила свое горе, — вспоминала современница. — Ни бурных слез, ни рыданий, ни того бесслезного оцепенения, когда душа словно в обмороке от ужаса безутешности»[22].

Что помогло ей на этот раз? «В духовной жизни нет случая и нет удачных и неудачных эпох, а есть знаки, которые надо понимать, и пути, по которым надо идти»[23], — эти слова мать Мария произнесла в следующем 1937 г., в статье «Испытание свободой». Наверное, это и был ее ответ самой себе: как можно пережить самое тяжкое горе и не поддаться искушению, не сломаться. Все самое горькое она выплеснула в стихи. В том же 1937-м, в Берлине, появится ее третий поэтический сборник.

* * *

На первый взгляд может показаться странным, что монахиня издает книжечку стихов. Но эта книга уже не была «литературой» в привычном смысле слова. До сих пор она часто выступала в печати со статьями, стихи же обычно скрывала от посторонних глаз. И в них она давно уже не знала литературной работы как таковой. Стихов не правила, варианты отдельных произведений существовали, но и они не были результатом правки, выпевались «сразу»: молитву нельзя редактировать.

«Религиозная поэзия» — так скажет об этой книге соратник Матери Марии по «Православному делу» Константин Мочульский[24], так определит эту поэзию и критик «Современных записок» Михаил Цетлин[25]. О том же будет говорить в «Последних новостях» и один из самых авторитетных критиков русского зарубежья Георгий Адамович[26].

Мир, как недостроенное здание, обращение к Господу: «Строй из меня», готовность стать кирпичиком в этом огромном строении — с этого начинается первый раздел книги: «О жизни». О том, как жестоко отозвался в судьбе этот призыв, — второй раздел: «О смерти». В книге сошлись и хвала Господу, и боль, и ропот. Образ Иова, его тяжба с Богом, появляют-

ся в этих горестных стихах с неизбежностью. Потеряв родную дочь, нельзя было не прийти в растерянность («Твою правду с трудом понимаю»[27]) и не выплеснуть свою муку в стихи. Возможно, что иначе страдание трудно было бы перенести:

Сила мне дается непосильная.
Не было б ее, — давно упала бы,
Тело я на камнях распластала бы,
Плакала б, чтобы Ты услышал жалобы,
Чтоб слезой прожглась земля могильная.
(«Сила мне дается непосильная...», 1936)

«Не всякое творчество, проникнутое христианскими мотивами, — писал Адамович, — можно в действительности назвать христианским... Монахиня Мария — уже "внутри" веры, а не "вне" ее. Поэтому-то у нее над всем доминирует радость. И те, кто "вне", не всегда в состоянии ее понять, за ней поспеть»[28]. Даже в стихах о смерти, «по тексту скорбных», Адамович увидел «дар примиряться и благодарить за все».

В этом отзыве много правды. Сквозь самые скорбные стихи матери Марии идет волна религиозного просветления. И потому нельзя не согласиться и с другим рецензентом, Константином Мочульским: «Почти на каждой странице — обращение к Богу, торжественное и страшное "Ты". И словесная ткань стихов так крепка и чиста, что строки не разламываются под тяжестью Имени, перед которым трепещут серафимы»[29].

*
* *

К последним испытаниям в годы Второй мировой Мать Мария была давно готова: в надвигающихся событиях видела Божий призыв.

«...В эту минуту, — напишет она в статье "Прозрение в войне", — Бог посещает свой мир. И мир может принять это посещение, открыть свое сердце... — и тогда мгновенно соединится наша временная и падшая жизнь с глубиною вечности, тогда наш человеческий крест станет подобием креста Богочеловеческого, тогда в самой нашей смертельной скорби увидим мы белые одежды ангела, который нам возвестит: Его, умершего, нет во гробе. Тогда человечество войдет в Пасхальную радость воскресения.

Или... Может быть даже не будет хуже, чем было, будет только так, как было. Еще раз, — который уже, — пали, не приняли, не нашли путей преображения. Старая пыльная, скорбная земля, в пустом небе несется в вечную пустоту. Мертвенное человечество радуется малым удачам и огорчается малыми неудачами, отказывается от своего избранничества, кропотливо и усердно натягивает на свою голову крышку гроба»[30].

Ее собственный выбор был очевиден. Матерью для всех страждующих, чающих помощи она оставалась до самой смерти: и помогая эмигрантам; и пряча в оккупированной части Франции евреев или бежавших из немецко-

го плена советских солдат; и в своей поэзии, когда стихи ее ходили в списках... Связи «Православного Дела» с группами Сопротивления не остались незамеченными гестапо. В начале февраля 1943 г., когда мать Мария была в отъезде, был арестован Юра Скобцов, другие ее соратники. Желая спасти сына, она поспешила вернуться. Им обоим суждено было оказаться в концлагере и погибнуть.

Форт Ромэнвиль, Компьень, Равенсбрюк. Об *этой* ее жизни сохранились свидетельства, похожие на легенды. Умение вдохнуть силы в слабого и отчаявшегося не покинуло ее и здесь. Свидетельства о последних ее земных днях полны противоречий. Не то ее, истощенную и больную, при очередном «отборе» отправили в газовую камеру. Не то она обменялась куртками, а значит и номерами, с больной советской девушкой, чтобы, жертвуя собой, спасти ее. Не то сама заменила одну из приговоренных, чтобы вселить мужество в тех, кто был уже обречен.

В 1947 и 1949 гг., стараниями матери Елизаветы Юрьевны и при содействии «Общества друзей Матери Марии», вышли две посмертные книги: «Стихотворения, поэмы, мистерии» и «Стихотворения». Страстная энергия пульсирует в этих стихах — нескончаемая молитва и священная проповедь, исповедь перед лицом Бога и упование. Кажется, такого напряжения не может выдержать душа человека. Но чего не выдержит душа того, кто жаждет спасти каждого?

...И только одного мне жаль, —
Что сердце мира не вмещает.
(«Устало дышит паровоз...», 1931).

Примечания

[1] *Пиленко С.* Детство и юность Матери Марии // Мать Мария. Стихи. Париж, 1949. С. 5.

[2] Там же. С. 6–7.

[3] *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Встречи с Блоком // *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Избранное. М., 1991. С. 364–365.

[4] Там же. С. 366.

[5] Там же. С. 367.

[6] *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Последние римляне // Там же. С. 194.

[7] *Данилов Ю.* [Скобцова Е.Ю.] Равнина русская // Современные записки. 1924. Кн. XIX–XX. С. 82.

[8] Там же. С. 83.

[9] *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Встречи с Блоком // *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Избранное. С. 368.

[10] *Ходасевич В.Ф.* Русская поэзия. Обзор // *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. М., 1996. С. 415.

[11] *Брюсов В.Я.* Сегодняшний день русской поэзии // *Брюсов В.Я.* Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 369.

[12] *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 143.

[13] Письмо от 1 декабря 1913. См.: *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 431.

[14] См.: *Лавров А.В.* Поэма Е.Ю. Кузьминой-Караваевой о Мельмоте Скитальце // Памятники культуры. Новые открытия. 1986. Л., 1987.

[15] *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Встречи с Блоком // *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Избранное. С. 372.

[16] Цит. по: *Пиленко С.* Детство и юность Матери Марии // Мать Мария. Стихи. С. 11.

[17] *Рцы.* Жнец // Россия. 1908. 8 июля.

[18] Цит. по: *Шустов А.Н.* Кузьмина-Караваева // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 210.

[19] Встречи с Блоком // *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Избранное. С. 377.

[20] Там же. С. 379.

[21] *Манухина Т.* Монахиня Мария // *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Избранное. С. 420–421.

[22] Там же. С. 427.

[23] *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Жатва Духа. Религиозно-философские сочинения. СПб., 2004. С. 429.

[24] См.: *Мочульский К.* Монахиня Мария. Стихи. Петрополис, 1937 // Путь. 1937. № 53. С. 87.

[25] См.: *Цетлин М.О.* Монахиня Мария. Стихи. Петрополис. 1937 // Современные записки. 1938. № 66. С. 450.

[26] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1937. № 5927, 17 июня.

[27] Из стихотворения «Не слепи меня, Боже, светом...» (1936).

[28] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1937. № 5927, 17 июня.

[29] См.: *Мочульский К.* Монахиня Мария. Стихи. Петрополис, 1937 // Путь. 1937. № 53. С. 86.

[30] *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Жатва Духа. Религиозно-философские сочинения. С. 468.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1891, 8 декабря — В Риге у товарища прокурора, коллежского асессора Юрия Дмитриевича Пиленко (1857–1906) и его жены Софии Борисовны (урожд. Делоне; 1863–1962) родилась дочь.

1891, 27 декабря — Новорожденная крещена в Рижском православном Кафедральном соборе под именем Елизавета.

1893, 27 октября — Родился брат Елизаветы, Дмитрий.

1895, февраль—март — В Анапе скончалась бабушка Елизаветы, а затем умер ее дедушка со стороны отца.

1895, июнь — Семья Пиленко переезжает на постоянное жительство в Анапу.

1897, январь — Лиза Пиленко знакомится с К.П. Победоносцевым, надолго ставшим другом девочки.

1905, август — Поступает в 4-й класс ялтинской женской гимназии.

1906, 17 июля — Скоропостижная смерть отца.

1906, август — С.Б. Пиленко с детьми Елизаветой и Дмитрием переезжает в Петербург. Здесь Лиза Пиленко поступает в 5-й класс гимназии Л.С. Та-

ганцевой. С этого времени семья обычно бывает в Анапе летом. В гимназические годы Лиза начинает писать стихи.

1908, вторая половина января— На вечере современной поэзии впервые увидела выступление Александра Блока.

1908, между 8 и 12 февраля — Елизавета Пиленко приходит на квартиру Блока. Через неделю после знакомства получает письмо от поэта со стихотворением «Когда вы стоите на моем пути...».

1908, конец августа — Переходит в гимназию М.Н. Стоюниной, где преподавателем литературы был Вл.В. Гиппиус. Под его руководством переводила произведения Новалиса.

1909, май — Заканчивает гимназию. 9 октября решением педсовета Стоюнинской гимназии ей будет вручена серебряная медаль.

1909, 30 августа — Зачислена на историко-филологический факультет Бестужевских курсов. Слушала лекции философов Н.О. Лосского и С.Л. Франка, юриста Л.И. Петражицкого.

1910, 19 февраля — В церкви Рождества Богородицы при петербургской гимназии императора Александра I венчается с Д.В. Кузьминым-Караваевым, сыном известного профессора-правоведа, дальним родственником Н.С. Гумилева.

1910, лето — В имении мужа (село Борисково Бежецкого уезда Тверской губернии) занимается живописью, общается с четой Гумилевых и будущим театральным художником Д.Д. Бушеном, кузеном мужа.

1910, 1 сентября — Официально выбыла из числа слушательниц Бестужевских курсов, их не закончив.

1910, 20 октября — Открыт «Цех поэтов» (руководители — Н. Гумилев и С. Городецкий). Среди участников — Елизавета Кузьмина-Караваева. Ее муж, Д.В. Кузьмин-Караваев, стал «стряпчим» «Цеха».

1910, 7 ноября — Читает свои стихи на «башне» Вячеслава Иванова (ул. Таврическая, 25) в присутствии Блока.

1910, 10 ноября — На квартире матери Елизаветы Кузьминой-Караваевой проходит третье заседание «Цеха поэтов».

1910, 26 декабря — На третьей выставке объединения художников «Союз молодежи» — картина Кузьминой-Караваевой «Змей Горыныч».

1912, март — Выходит первый сборник стихов «Скифские черепки», в которых отразились детские впечатления от раскопок курганов неподалеку от Анапы.

1912, март — Дарит свою книгу Блоку.

1912, весна — Выезжает на немецкий курорт Бад-Наугейм. Оттуда посылает Блоку открытку и письмо.

1912, лето — В Анапе у Кузьминой-Караваевой гостили А.Н. Толстой и его жена С.И. Дымшиц.

1912, 22 июля — Присутствует на празднике в Коктебеле у М.А. Волошина, в котором участвовали М. Волошин, А. Толстой, А. Лентулов и др.

1912, 12 декабря — Присутствует на вечере акмеистов в артистическом кабаре «Бродячая собака».

1913, март—апрель — Оставляет мужа и переезжает в Анапу.

1913, 18 октября — В Москве родилась внебрачная дочь Кузьминой-Караваевой Гаяна.

1913, ноябрь — Письмо Блоку из Москвы, начало переписки с поэтом.

1914, январь — Через А. Толстого передает из Москвы в Петербург Блоку рукопись новой книги стихов «Дорога».

1914, февраль — Получает рукопись обратно с пометками Блока.

1914, конец февраля — Пытается сблизиться с группой поэтов-футуристистов «Центрифуга».

1914, 25 октября — Посещение А. Блока на ул. Офицерской, 57, с которого начинается частое общение Кузьминой-Караваевой с поэтом.

1910-е, середина — Заочно изучает богословие в Петербургской Духовной академии и сдает экстерном экзамены. В это же время работает над отчасти автобиографической поэмой о Мельмоте Скитальце, в основе которой лежала идея самопожертвования во имя любви к ближнему (осталась незавершенной).

1915, апрель — В Петербурге опубликована лирико-философская повесть «Юрали».

1916, 10 апреля — Вышел в свет второй сборник стихов «Руфь».

1916, лето—осень — Большею частью живет в Анапе. Занимается виноделием.

1916, конец года — Оформляет развод с Д.В. Кузьминым-Караваевым.

1917, весна — Вступает в партию эсеров.

1917, лето — Избрана от партии эсеров в анапский Гражданский комитет.

1918, 4(17) февраля — Избирается заместителем городского головы Анапы.

1918, конец февраля — После отставки городского головы исполняет его должность.

1918, 19 февраля — После провозглашения советской власти в Анапе и избрания военно-революционного комитета (ВРК) в Анапе устанавливается двоевластие.

1918, 3 марта — Городская дума Анапы во главе с Кузьминой-Караваевой принимает решение о самоликвидации. Хозяйством города с этого момента ведает городская управа.

1918, до 10 марта — В Анапе создан Совет народных комиссаров, упразднивший городскую управу. В новой управе с тем же составом Кузьмина-Караваева становится комиссаром по делам культуры и здравоохранения.

1918, апрель — Участвует в губернской конференции партии правых эсеров в Новороссийске, избрана делегатом на VIII совет партии.

1918, конец апреля — Живет в Москве в связи с партийными делами. Встречается с А. Толстым и И. Эренбургом.

1918, 28 августа — Захват Анапы армией Деникина.

1918, октябрь—декабрь — По возвращении в Анапу Кузьмина-Караваева арестована. Выпущена под залог до суда.

1919, 15 марта — На краевом военно-окружном суде осуждена на две недели ареста «при тюрьме».

1919, 24 марта — В газете «Одесский листок» помещено открытое письмо писателей в защиту Кузьминой-Караваевой за подписью М. Волошина, А. Толстого, Л. Гроссмана, В. Инбер, Н. Крандиевской и др.

1919, вторая половина года — Венчается в Екатеринодаре с Д.Е. Скобцовым.

1919, 22 ноября — Д.Е. Скобцов избран председателем Кубанской Краевой Рады.

1919, декабрь — По восстановлении Законодательной Кубанской Рады Д.Е. Скобцов сменен новым председателем.

1920, 24 марта — Анапа занята Первой Конной Армией. В Анапе установлена советская власть.

1920, 26—27 марта — С матерью и дочерью Кузьмина-Караваева эвакуируется из Новороссийска в грузинский порт Поти с потоком беженцев.

1920, апрель — В Грузии родился сын Юрий.

1920, 21 апреля — От тифа умирает брат Елизаветы Скобцовой, штабс-капитан Д.Ю. Пиленко.

1920, конец года — Встреча в Константинополе с мужем, который эвакуировался с кубанским казачьим правительством.

1922, 4 декабря — В Сербии у Скобцовых родилась дочь Анастасия.

1924 — Из Сербии Скобцовы перебираются в Париж. В XIX и XX кн. журнала «Современные записки» (Париж) под псевдонимом Юрий Данилов публикуется автобиографическая повесть Елизаветы Скобцовой «Равнина русская». В № 18—19 журнала «Воля России» (Прага) публикуется мемуарно-критический обзор русской предреволюционной поэзии «Последние римляне».

1925 — В № 7—10 журнала «Воля России» (Прага) под псевдонимом Юрий Данилов печатается повесть Елизаветы Скобцовой «Клим Семенович Барынькин».

1925, 20 сентября — В Париже открывается «Общеказачий дом», где заметную роль играет Д.Е. Скобцов.

1926, 7 марта — В Париже скончалась дочь Анастасия.

1926 — Супруги Скобцовы разошлись.

1926, 12—18 сентября — На пятом съезде Русского Студенческого Христианского Движения (РСХД) в Клермоне Елизавета Скобцова избрана кандидатом в члены Совета Движения. На съезде она познакомилась с Г.П. Федотовым и Б.Г. Старком.

1927 — В Париже выходит книга Скобцовой «Жатва духа. Жития святых» (вып. 1 и 2).

1929 — Выступает с лекциями и докладами по изучению России и русской религиозной и философской мысли. В Париже выходят три небольшие монографии Е. Скобцовой об А.С. Хомякове, В.С. Соловьеве и Ф.М. Достоевском.

1930, 14—20 сентября — На восьмом съезде РСХД в Монфоре назначена разъездным секретарем Движения для проведения миссионерской работы за пределами Парижа.

1931, март — В связи с истечением срока бесплатного захоронения дочь Скобцовой Анастасия перезахоронена на другом участке кладбища Банье. Согласно французским законам, Елизавета Скобцова присутствовала при эксгумации дочери. Событие ускорило решение о постриге.

1932, 7 марта — Получен церковный развод Е.Ю. и Д.Е. Скобцовых.

1932, 16 марта — В храме Сергиевского подворья при парижском Православном Богословском институте Елена Скобцова приняла монашеский постриг от митр. Евлогия, получив имя Марии в честь святой Марии Египетской.

1932, август—сентябрь — Ездила в Латвию, Эстонию и Финляндию.

1932, сентябрь — Монахиня Мария подписала контракт на аренду дома (Париж, Вилла де Сакс, 9), в котором будет создано общежитие для одиноких женщин.

1932, 27 ноября — На открытом собрании Религиозно-философского общества, где с докладами выступали Н. Бердяев и С. Булгаков, познакомилась с критиком, историком литературы К.В. Мочульским.

1933, 8 ноября — Открытие богословских курсов на Вилле де Сакс, где мать Мария выступала с лекциями по самым различным темам.

1934, август — Снимает дом на ул. Лурмель, 77, куда вскоре переезжает ее пансионат.

1935 — Принимает деятельное участие в собраниях общества «Круг», основанного И. Бунаковым-Фондаминским, где обсуждались религиозные, философские и социально-политические вопросы.

1935, 21—25 июня — Во время работы первого Международного конгресса писателей в защиту культуры делегат от СССР А.Н. Толстой встречался с матерью Марией. Вместе с ним в Советский Союз мать Мария отпустила свою дочь Гаяну.

1935, июль — Дочь матери Марии Гаяна поселилась у Толстых в Детском Селе.

1935, осень — Мать Мария вместе с друзьями арендовала помещение «Дома отдыха» для выздоравливающих туберкулезных больных в Нуази-ле-Гран.

1935, 27 сентябрь — Матерью Марией, Н. Бердяевым, С. Булгаковым, Г. Федотовым, К. Мочульским основано объединение «Православное Дело». На торжественном заседании принят его Устав. Председателем избрана мать Мария, заместителем председателя — К. Мочульский, секретарем — Ф. Пьянов. Почетным председателем стал митрополит Евлогий, благословивший объединение.

1935, конец года — Дочь матери Марии Гаяна переехала в Москву.

1936 — В книге LXII журнала «Современные записки» к 15-й годовщине со дня смерти Блока помещены воспоминания монахини Марии «Встречи с Блоком».

1936, 30 августа — В Москве скоропостижно скончалась дочь матери Марии Гаяна.

1936, сентябрь — Мать Мария получила письмо от мужа Гаяны о ее кончине и похоронах.

1936, 1 октября — Мать Мария избрана членом Совета РСХД.

1937, 12 июля — Мать Мария отслужила панихиду по дочери Гаяне.

1937, в течение года — Вышел сборник религиозных стихов монахини Марии «Стихи».

1938, 20 ноября — Выступает на открытом собрании в бердяевской Религиозно-философской академии с докладом «Русская мысль и расизм» (тема собрания «Христианский мир и расизм»).

1939 — Выходит первый выпуск сборника «Православное Дело». В сборнике статьи Г. Федотова, К. Мочульского, Н. Бердяева, матери Марии и др.

1939, 24 сентября — В связи с началом войны на собрании «Православного Дела» прошла беседа на тему «Перед лицом новых испытаний».

1939, октябрь — В лурмельский храм Покрова Богородицы назначен новый настоятель о. Дмитрий Клепинин.

1939, осень — «Православное Дело» основало швейную мастерскую, где исполнялись заказы для французской армии. Мастерская давала заработок матерям и женам мобилизованных солдат русского происхождения.

1940, 3 июня — Бомбардировка Парижа немецкой авиацией.

1940, 14 июня — Немецко-фашистские войска оккупируют Париж. После оккупации в последующее время сотням евреев, которые обращались к матери Марии, было выдано свидетельство об их принадлежности к православному приходу на ул. Лурмель. Здесь они находили укрытие, многих отправляли в провинцию.

1940, лето — На Лурмель, 77, при своей столовой, мать Мария открыла ларек по продаже дешевых продуктов первой необходимости.

1941, июнь — После нападения Германии на СССР арестованы многие русские эмигранты в Париже. Мать организует на ул. Лурмель «фабрику посылок» для отправки заключенным в Компьень.

1941, август — При встрече с И.А. Кривошеиным мать Мария договаривается о совместной работе в Сопротивлении.

1942, 23 февраля — В Париже расстреляны Б. Вильде и А. Левицкий, русские участники Сопротивления, сотрудничавшие с матерью Марией.

1942, 25 мая — Закончена автобиографическая поэма «Духов день».

1942, 15—16 июня — При массовых арестах евреев в Париже матери Марии удается спасти четырех детей.

1943, 7 февраля — Мать Мария приехала к бывшему супругу Д.Е. Скобцову в Фелярд, находившийся под Парижем, для отдыха.

1943, 8 февраля — Гестаповцы устраивают обыск на ул. Лурмель, 77. Разгром «Православного Дела». Арестован сын матери Марии Юрий.

1943, 9 февраля — Мать Мария возвращается в Париж, где она и о. Дмитрий Клепинин были арестованы гестапо и заключены в пересыльную тюрьму — форт Роменвиль.

1943, 26 февраля — Ю. Скобцов, о. Дмитрий Клепинин и Ф. Пьянов переведены из Роменвиля в Компьень.

1943, 26 апреля — мать Мария в числе других узниц переведена из Роменвиля в Компьень. Накануне, 25 апреля, она с другими верующими отпраздновала в Роменвиле Пасху.

1943, 27 апреля — Из Компьеня мать Мария числе других арестованных отправлена в женский концлагерь Равенсбрюк.

1944, 6 февраля — В концлагере Дора погиб сын матери Марии Юрий Скобцов.

1944, 16 апреля — Вопреки запрету в концлагере Равенсбрюк мать Мария с другими верующими отпраздновала православную Пасху.

1945, 10 января — Больную мать Марию переводят в Югендлагерь.

1945, 3 марта — Всех оставшихся в живых заключенных, среди них и мать Марию, возвратили в Равенсбрюк.

1945, 31 марта — Мать Мария, узница под № 19263, казнена в газовой камере Равенсбрюка.

1947 и 1949 — В Париже выходят сборники посмертных произведений матери Марии.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения Матери Марии

Кузьмина-Караваева Е. Скифские черепки. СПб.: Цех поэтов, 1912.
Кузьмина-Караваева Е. Юрали. Петроград: Тип. И.А. Лаврова и К°, 1915.
Кузьмина-Караваева Е. Руфь. Петроград: Изд. М.В. Попова, 1916.
Юрий Данилов [Е.Ю. Скобцова]. Равнина русская // Современные записки. 1924. Кн. 19, 20.
Юрий Данилов [Е.Ю. Скобцова]. Последние Римляне // Воля России (Прага). 1924. № 18–19.
Юрий Данилов [Е.Ю. Скобцова]. Клим Семенович Барынькин // Воля России (Прага). 1925. № 7–8, 9–10.
Скобцова Е. Жатва Духа (Жития святых): В 2 вып. Париж: YMCA-Press, 1927.
Скобцова Е. А. Хомяков. Париж: YMCA-Press, 1929.
Скобцова Е. Достоевский и современность. Париж: YMCA-Press, 1929.
Скобцова Е. Миросозерцание Владимира Соловьева. Париж: YMCA-Press, 1929.
Монахиня Мария. Встречи с Блоком. (К пятнадцатилетию со дня смерти) // Современные записки. 1936. Кн. LXII.
Монахиня Мария. Стихи. Berlin: Петрополис, 1937. (Переиздано – М.: Издательство «МИК», 1993.)
Мать Мария. Стихотворения, поэмы, мистерии, воспоминания об аресте и лагере в Равенсбрюк / Изд. *Д.Е. Скобцовым, С.Б. Пиленко*; Под. ред. *Г.А. Раевского.* Париж: La presse française et étrangère / Oreste Zeluck, 1947.
Мать Мария. Стихи. Издано обществом друзей матери Марии. Париж, 1949.
Кузьмина-Караваева Е.Ю. Избранное / Вступ. ст., сост. и примеч. *Н.В. Осьмакова.* М.: Советская Россия, 1991.
Мать Мария (Скобцова). Воспоминания, статьи, очерки: В 2 т. Paris: YMCA-Press, 1992.
Елизавета Кузьмина-Караваева и Александр Блок / Сост. и подг. текста *Л.И. Бучиной, А.Н. Шустова*; Предисл. и комм. *А.Н. Шустова.* СПб.: РНБ, 2000.
Кузьмина-Караваева Е.Ю. Равнина русская. Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма. / Сост., предисл. и примеч. *А.Н. Шустова.* СПб.: Искусство-СПб., 2001.
Мать Мария (Скобцова). 1891–1945. Mére Marie et son Art. СПб.: Глобус, 2002.
Кузьмина-Караваева Е.Ю. Жатва Духа. Религиозно-философские сочинения / Вступ. ст. *Г.И. Беневича*; Сост., подгот. текста, примеч. *А.Н. Шустова.* СПб.: Искусство-СПб., 2004.

Литература о Матери Марии

Сергий Гаккель, протоиерей. Мать Мария. Париж: YMCA-Press, 1980; то же: М.: изд-во «Всецерковное православное молодежное движение», 1993 (Серия «Материалы по истории Церкви», Кн. 2).
Шустов А.Н. Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М.: Большая Российская энциклопедия, 1994.

Петрова Т.Г. Кузьмина-Караваева (мать Мария) Елизавета Юрьевна // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. Писатели русского зарубежья. 1918–1940. М.: РОССПЭН, 1997.

Грякалова Н.Ю. Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна // Русские писатели, XX век. Биобиблиографический словарь. Ч. 2. М.: Просвещение, 1998.

Г.Г. Ф-в [Г. Федотов]. Е. Скобцова. Жатва духа. Выпуски I–II. Paris. YMCA-Press // Современные записки. 1928. № 35.

Мочульский К.В. Монахиня Мария. Стихи. Петрополис, 1937 // Путь. 1937. № 53.

Адамович Г.В. Литературные заметки // Последние Новости (Париж). 1937. 17 июня.

Мочульский К. Монахиня Мария Скобцова // Третий час (Нью-Йорк). 1946. № 1.

Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). YMCA-Press, Париж, 1949. С. 299–300.

Терапиано Ю. Мать Мария // *Терапиано Ю.* Встречи. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953.

Манухина Т. Монахиня Мария. К 10-летию со дня кончины // Новый журнал (Нью-Йорк). 1955. Кн. 41; то же: Другие берега: Портреты писателей эмиграции. М.: Республика, 1994.

Зандер Л. Мать Мария (Скобцова). К 10-летию со дня смерти // Вестник РСХД. 1955. № 36.

Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. С. 292–295.

Бердяев Н.А. Памяти Матери Марии // Вестник РСХД. 1965. № 78.

Адамович Г. Смерть и время // Русский сборник. Париж, 1966. Кн. 1.

Малярова И. Монолог поэтессы Е.Ю. Кузминой-Караваевой // День поэзии. М., 1968.

Дейч А. Арабески времени // Звезда. 1968. № 12.

Величковская Т.А. О поэзии Матери Марии (К 25-летию со дня ее смерти) // Возрождение. 1969. № 205.

Кривошеин И.А. Мать Мария (Скобцова): К 25-летию со дня кончины // Журнал Московской Патриархии. 1970. № 5.

Кривошеин И.А. Мать Мария // Против общего врага. Советские люди во французском движении Сопротивления. М.: Наука, 1972.

Макаров Л. Мать Мария и Русское Студенческое Христианское Движение // Вестник РСХД. 1980. № 131.

Шустов А.Н. Жизнь и творчество Е.Ю. Кузьминой-Караваевой // Русская литература. 1981. № 4.

Шустов А.Н. Комментарии требуют уточнения // Русская литература. 1983. № 1.

Микулина Е. Мать Мария. М.: Современник, 1983.

Тверитинова А. Под крышами Парижа // Нева. 1984. № 2.

Кривошеина Н.А. Четыре трети нашей жизни. Paris: YMCA-Press, 1984 (глава «Мать Мария»); 2-е изд. (доп). М.: Русский путь, 1999.

Богат Е. Мать Мария: мифы, версии, достоверности // Юность. 1986. № 4.

Лавров А.В. Поэма Е.Ю. Кузьминой-Караваевой о Мельмоте Скитальце // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1986. Л.: Наука, 1987.

Плюханов Б. Мать Мария // Даугава. 1987. № 3.

Шустов А.Н. Блок в жизни и творчестве Е.Ю. Кузьминой-Караваевой // Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991.

Восхождение: О жизни и творчестве Е.Ю. Кузьминой-Караваевой / Сост. *Д.В. Куприянов*; Науч. ред. *А.Н. Шустов*. Тверь: Обл. кн.-журн. изд-во, 1994.

Александр Мень, протоиерей. «И надо всей мне, до конца сгореть»: Мать Мария // Вышгород. 1995. № 3.

Лекманов О.А. «Цех поэтов» и символизм // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гуманитарного ун-та профсоюзов, 1996.

Шустов А.Н. Господнее лето // Русская речь. 1996. № 6.

Яковлева Л. Идея соборности в творчестве матери Марии // Русская филология. Сб. научных работ молодых филологов. Вып. 7. Тарту, 1996.

Кайдаш-Лакшина С.Н. Религиозный поэт XX века — Елизавета Кузьмина-Караваева, мать Мария // Сестры Аделаида и Евгения Герцык и их окружение. Материалы научно-тематической конференции в г. Судаке. 18–20 сентября 1996. М.; Судак: Изд. Дома-Музея Марины Цветаевой, 1997.

Шустов А.Н. Встреча судеб. Е.Ю. и Г. Кузьмины-Караваевы и А.Н. Толстой // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 9. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1997.

Милютина Т.П. Люди моей жизни. Тарту: Крипта, 1997.

Емельянова Т. Жанр средневековой мистерии: О творчестве матери Марии (Скобцовой) // Страницы: Богословие. Культура. Образование. 1997. Т. 2. № 4.

Емельянова Т. Предисловие к публ.: «Из наследия. Елизавета Кузьмина-Караваева. Тишина, огонь и слово» // Новый мир. 1998. № 9.

Шустов А.Н. Неизданная книга Е.Ю. Кузьминой-Караваевой с редакторскими замечаниями Блока // Труды Гос. музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 4. СПб., 1999.

Мать Мария (Е.Ю. Кузьмина-Караваева). Жизнь, творчество, судьба. Тезисы международной конференции. 29 марта — 1 апреля 2000. Санкт-Петербург. СПб.: Серебряный век, 2000.

Емельянова Т. Немецкий курорт Бад-Нейгейм в восприятии А.А. Блока и Е.Ю. Кузьминой-Караваевой // Вестник РХД. 2000. № 181.

Федотов Г.П. Письмо матери Марии Скобцовой // Вестник РХД. 2001. № 182.

Беневич Г.И. Пути русской софиологии: от Фонвизина до матери Марии // Философский век: Альманах № 17. История как методология гуманитарных исследований. Ч. 1. СПб., 2001.

Кайдаш-Лакшина С.Н. Мать Мария // *Кайдаш-Лакшина С.Н.* Великие женщины России. М.: Права человека, 2001.

Е.Ю. Кузьмина-Караваева (Мать Мария). Библиографический указатель произведений и критической литературы. Сост. *О.А. Александрова, Н.В. Бекжанова, И.П. Кузнецова, В.В. Подсидорина, Н.А. Сидоренко, М.Д. Чернышева, А.Н. Шустов.* СПб.: ИКЦ «Русская эмиграция», 2002.

Интернет-ссылки

www.mere-marie.com. Автор сайта: К. Кривошеина, реализация — А. Гринбаум.

С.Р. Федякин

Скит

(Первоначально «Скит поэтов»)

Предшественником «Скита поэтов» был образованный в декабре 1921 г. «Литературно-художественный кружок при Культурно-просветительном отделе Союза русских студентов в Чехословацкой республике». В том же году кружок вышел из этой организации по причинам как теоретических разногласий с Союзом, так и нежелания ограничивать свои контакты рамками лишь одного студенческого содружества.

По дошедшим свидетельствам, С. Рафальский, основывавший кружок вместе с Н. Дзевановским, пригласил на одно из собраний А.Л. Бема, за месяц до этого переехавшего в Прагу из Варшавы, где он был во время своего недолгого пребывания в Польше руководителем литературного кружка «Таверна поэтов». 26 февраля 1922 г. в пражском студенческом общежитии «Худобинец» (чеш. — «Богадельня»), располагавшемся в помещении бывшей пражской богадельни Св. Варфоломея. Бем прочитал собравшимся молодым любителям поэзии, начинающим литераторам доклад на тему «Творчество как особая форма активности»[1]. Этот день и считается датой рождения «Скита поэтов»[2].

Название объединения формально стоит в ряду таких традиционных названий литературных эмигрантских сообществ, как «Таверна поэтов» (Варшава), «Палата поэтов» (Париж), «Барка поэтов» (Вильно), «Цех поэтов» (Ревель) и т. д., выросших из российского корня (петербургский «Цех поэтов»). С одной стороны, в его названии была заявлена эстетическая позиция группы. В 1937 г. на одном из вечеров «Скита» А.Л. Бем говорил: «“Скит” не захотел идти по пути, избранном многими. Он предпочел замкнуться, почти уйти в подполье, стать, действительно, “скитом”, в котором <...> творилось свое маленькое, но подлинное дело»[3]. Имя пражского объединения было связано с местом его возникновения, Богадельней Св. Варфоломея. Образ имени существовал в своем исходном значении, вытекал из его духовной сущности.

С другой стороны, первое поколение «скитников», в отличие от последующего, было больше погружено в игровую иерархию отношений, диктовавшихся самим названием группы. В записях заседаний фигурируют такие титулы участников, как «отец-настоятель» — А. Бем, «братья» и «клир» — гости и друзья, «послушники», «монахини» (вариант: «монашенки») — члены объединения, «отцы» — старейшие члены, осно-

ватели. Впрочем, наиболее частой формой обращения между членами содружества первого поколения, за исключением руководителя, было слово «коллега».

К концу 1920-х гг., приблизительно после 1928 г., название «Скит поэтов» постепенно модифицируется в короткое «Скит», которое появилось и на обложках поэтических тетрадей-сборников. Второе название более соответствовало составу участников, поскольку с самого начала в объединение входили также и прозаики, предпринимались попытки выделить (хотя и формально) прозаическую секцию. Тем не менее, первоначальное название («Скит поэтов») традиционностью, изяществом словосочетания запоминалось и в таком виде фигурировало в эмигрантской печати, а оттуда перекочевало в послевоенные печатные работы (Г. Струве, Ю. Иваска, З. Шаховской), но отсутствует, например, у бывшего пражанина — М. Слонима.

Через объединение за 19 лет его существования прошло около 50 человек, не считая гостей и «друзей Скита», но официальными членами стали лишь 36 его участников: С. Рафальский, Н. Дзевановский, И. Тидеман (Фриш фон Тидеман), А. Фотинский, Е. Рейтлингер, А. Туринцев, Вяч. Лебедев, Х. Кроткова, М. Скачков, Д. Кобяков, М. Мыслинская, М. Иванников, Б. Семенов, Р. Спинадель, С. Долинский, А. Воеводин, Е. Глушкова, Л. Гомолицкий, А. Эйснер, Э. Чегринцева, А. Вурм (Wurm Alfred), В. Мансветов, А. Головина, В. Федоров, Г. Хохлов, Т. Ратгауз, Н. Андреев, К. Набоков, В. Морковин, Т. Тукалевская, Е. Гессен, Н. Мякотина, Д. Михайлова, М. Толстая, Н. Терлецкий, И. Бем.

В архиве А.Л. Бема сохранился пронумерованный список членов под названием «Четки». Впервые этот перечень появился в записях собраний в конце 1927 г., затем был продолжен в марте 1930 г. Конечный вариант — самостоятельный список — не датирован. У некоторых имен проставлена дата принятия в члены объединения.

У «скитников» существовал особый ритуал принятия («посвящения») в содружество (так называемый ритуал повышения статуса, в данном случае переход из круга «гостей и друзей» в члены сообщества): после тайного голосования и оглашения его результатов присутствующие участники взамен аплодисментов потирали руки. Со временем процедура несколько упростилась: свое согласие или несогласие с принятием нового члена «скитники» вписывали в общий опросный листок, но своеобразная «печать», скрепляющая решение, осталась неизменной. Обряд посвящения с его жестом-атрибутом — потирание рук — являлся своего рода инициацией. Л. Гомолицкий называл в письме посвящение в члены «Скита поэтов» — «постригом». Стоит отметить, что принятие в члены пражского объединения писателя, проживавшего за пределами Чехословакии (Л. Гомолицкий жил в Польше), — фактически поднимало статус содружества на уровень международного. Позднее число «заграничных» членов увеличилось: в «Скит» приняли переехавшую в Болгарию Н. Мякотину.

Вначале собирались каждую неделю согласно традиции, как и многие эмигрантские кружки и сообщества, по «пятницам». Со временем «Скит»

стал менять день своих собраний: в 1923, к примеру, проводили встречи по понедельникам, в 1933–1936 — по вторникам, в 1940 вернулись к «пятницам». В самом конце 1930-х гг. собрания проходили раз в месяц, в последний год объединения еще реже.

С самого начала существования «Скита поэтов» велись записи собраний («протоколы»), прочитанные на собраниях и одобренные произведения отбирались в архив. Содержание собраний в первые годы записывалось очень подробно. В записях просматривается индивидуальный стиль «летописца», сухой протокол превращался в подобие самостоятельного художественного текста с характерными чертами остранения (ремарки с комментарием записывавшего). На следующем собрании запись зачитывалась, ее принимали, высказав замечания, и скрепляли своими подписями все присутствовавшие. Протоколы писались по старой орфографии. Начиная с 1924 г. записи вел А. Бем, и они носят чисто информативный характер, тем не менее, ценность этой летописной хроники исключительна: она дает представление о присутствовавших на собрании участниках — «скитниках» и приглашенных гостях, темах собщений и докладов, контактах с коллегами, в том числе и зарубежными, в ней содержатся имена читавших и названия произведений, указания по подготовке вечеров и другие сведения.

Судя по сохранившимся документам, со дня основания объединения до 1938 г. (далее указания на тематически ориентированные сообщения отсутствуют) в «Ските» было прочитано более 70 докладов. Треть из них принадлежала А.Л. Бему. В этом процессе литературного образования деятельно участвовали сами «скитники». Среди приглашенных докладчиков — имена пражских профессоров И.И. Лапшина, Н.Е. Осипова, С.В. Завадского и др., писателя В.А. Амфитеатрова-Кадашева, читавшего, кроме того, и свои собственные произведения, с докладами выступали П. Савицкий, Р. Плетнёв, Д. Лутохин, З. Шаховская и др. В 1920-е гг. основным содержанием докладов была теория литературы, прежде всего поэтика, история русской литературы, главным образом XX в. (А. Ахматова, В. Хлебников, Б. Пастернак, Н. Гумилев). Символом не только русской литературы, но и русской культуры как таковой был для «Скита», особенно в двадцатые годы, Пушкин. С большим вниманием следили «скитники» за процессом развития русской зарубежной литературы (А. Ремизов, В. Ходасевич, И. Северянин, Г. Газданов, В. Парнах, И. Одоевцева, Н. Белоцветов и др.), знакомились с литературой чешской (особенно ее поэзией). В темах докладов отразился интерес к современной западной литературе (особенно к М. Прусту), к проблемам перевода, кино и шире — эстетике, морали. Со временем в темах докладов начинает преобладать проблематика современной литературной критики. Много внимания уделялось обсуждению статей литературного, литературно-критического характера, публиковавшихся в эмигрантской периодике. Немало докладов было посвящено литературе Советской России.

Однако главным содержанием собраний всегда оставалось чтение собственных произведений и их критический разбор. Кроме этого, на собраниях читались также переводы с чешского языка (В. Лебедев, М. Мыслин-

ская, К. Набоков, А. Фотинский). «Скитники» пробовали свои силы в разных видах словесного творчества: поэты — В. Лебедев, С. Рафальский, А. Эйснер, А. Головина, Н. Дзевановский — читали свои прозаические опыты, критические статьи, прозаики — В. Федоров, И. Тидеман — выносили на суд своих коллег стихи.

Важным актом самоосознания и самоутверждения как объединения в целом, так и его членов, не говоря уже об общественной роли «Скита» в жизни пражской эмигрантской колонии, были открытые вечера. По заведенному обычаю вечер открывал вступительным словом А.Л. Бем. Он охарактеризовывал сложившуюся в данный момент ситуацию в литературном мире зарубежья, текущий этап в твоческом развитии объединения в целом, а иногда и участвующих в вечере «скитников». Помимо этого, Бем отмечал основополагающие, по его представлению, новые явления в зарубежной литературе, часто касался значительных событий, конфликтов, происшедших в среде литераторов-эмигрантов, указывал на высказанные в периодической печати различные литературные мнения. Мысли, озвученные во вступительном слове на вечерах, в той или иной форме становились составной частью некоторых его литературно-критических статей, выходивших в периодике под рубрикой «Письма о литературе»[4].

С большой долей вероятности можно говорить о состоявшихся за все время жизнедеятельности «Скита» («Скита поэтов») 24-х коллективных литературных вечерах. Вначале, в зависимости от меры участия в них широкой публики, вечера называли или публичными выступлениями, или «интимниками». На «интимный» вечер собирался узкий круг людей и лишь по приглашениям. Первое подобное мероприятие — «Вечер памяти Н. Гумилева», — произошло 21 мая 1922 г. в пражском Студенческом доме. Поэзии любимого и почитаемого «скитниками» писателя было посвящено первое отделение вечера, второе стало дебютом «Скита поэтов». Важной вехой в историю пражского содружества вошел второй вечер-«интимник» с участием Марины Цветаевой, состоявшийся 20 ноября 1922 г. Кроме вечеров-отчетов (ежегодных, юбилейных — пятилетия и десятилетия объединения) «Скит» устраивал монотематические, политематические вечера, посвященные либо кому-то из своих членов (А. Головиной, Э. Чегринцевой, В. Федорову, «Вечер трех», «Вечер пяти»), либо связанные с именем какого-либо русского поэта и обусловленные тем или иным событием (памяти П. Потемкина, Б. Поплавского). В устройстве публичных выступлений «Скита» участвовали и другие пражские организации. В 1924—1926 гг. молодых пражских литераторов активно поддерживало Чешско-русское объединение (Еднота), общественная чешская организация — основной партнер русских эмигрантов в Чехословакии. Несколько вечеров «Скита» прошли при организаторской поддержке Союза русских писателей и журналистов в ЧСР как акт признания заслуг младших коллег.

Последнее коллективное выступление бывших «скитников» состоялось несколько лет спустя после заключительного собрания: 19 мая 1944 г. на очередном занятии Семинара по изучению руссского языка и литературы



Педагогическое бюро
Слева направо: первый ряд (сидят) – Т. Ратгауз, А. Бем, Е. Рейтлингер-Кист, М. Мыслинская, Э. Цегоева. *Второй ряд (стоят)* – В. Адамс, М. Ваулина-Толстая, А. Ваулин, Т. Червинка, В. Мансветов, В. Амфитеатров-Кадашев
Прага, 5 мая 1930
Литературный архив Музея национальной письменности в Праге

при Русской ученой академии в Праге состоялся доклад А.Л. Бема о «Задачах современной эмигрантской литературы», после которого с чтением своих произведений выступили И. Бем, В. Лебедев и В. Федоров.

«Скитники», особенно старшее поколение, участвовали в общественных и литературных полемиках и дискуссиях зарубежья. В начавшуюся в первой половине 1920-х гг. дискуссию об «отцах и детях» вступил А. Туринцев со своей статьей «Неудавшееся поколение»[5]. Выступая от лица «детей», разочарованных делом «отцов», от лица молодого поколения, которое, «не успев пережевать как следует высокие идеи, не дочитав спасительной литературы, попало жизни в лапы, под тяжелые удары», автор с горечью возражал парижским законодателям мнений: «...мы не "соль земли", не лучшее России. Здесь в эмиграции мы не высокую "миссию" выполняем, а возмездие несем».

Острый полемический характер отличал статью А. Эйснера «Прозаические стихи»[6], по поводу выхода в свет поэтического сборника И. Бунина[7]. Эйснер утверждал, что Бунину чужды внешние формы поэзии, что в содержании стихов поэта полностью вытеснил прозаик. Статью Эйснера не обошел своим вниманием В. Сирин (В. Набоков)[8]. Вяч. Лебедева, ответившего ему, задела несерьезность, необоснованность позиции Набокова. В статье «О красных лапках, дедушкиных портретах и голом короле»[9] Лебедев снова поднимал болезненный для русской зарубежной литературы вопрос об адекватности своему времени, современности. «Здесь, в эмиграции, мы все еще сторожим дедовские фруктовые сады и на перекладных трясемся по бетонированным дорогам Запада». «Мы уже двенадцать лет вне нормальной литературной жизни. За это время и в Европе, и в России несколько художественных направлений сменило друг друга... <...> Мы, младшие, слепые и безъязыкие, мы не знаем еще "как", но мы чувствуем, что уже не "так", уже во всяком случае не назад, а вперед. <...> Мы отстали на двенадцать лет — на двенадцать веков!» К старшему поколению литераторов и критиков обращены слова пражского поэта: «Какими причалами хотите вы удержать Время?»[10] Признавая элемент излишней безапелляционности в оценках молодого критика, Лебедев, тем не менее, встал на защиту А. Эйснера, озвучившего восприятие поэзии Бунина частью молодого поколения.

В 1931 г. в парижской «Новой газете» прошла дискуссия, началом которой послужила статья С.Л. Полякова-Литовцева «О мистицизме»[11], в развернувшийся обмен мнениями вступили М. Слоним, Б. Поплавский. На некоторые положения в статье последнего («О смерти и жалости в "Числах" »)[12], В. Лебедев откликнулся статьей «Мистицизм или романтика»[13]. Рассуждая об умонастроениях эмигрантской «смены» (кстати, не только круга писателей «Чисел», на который ссылался Поплавский), путях своего поколения, он возражает Поплавскому: это «путь романтизма, а не мистицизма». «Пройдя школу романтизма формального — в жизни, наша "смена" тянется к романтизму духовному — в поэзии. <...> "Человечность" — это тоже одно из положений внутреннего романтизма» (то есть духовного).

Лебедев подводит свой итог: «Мы уже на земле, но еще смотрим за горизонты. Мы еще романтики, но уже завтрашние наверное будут позитивистами».

Тому же Вяч. Лебедеву принадлежала реплика («Борьба с ветряными мельницами»[14]), на развернувшуюся дискуссию о редакторской цензуре в русских периодических изданиях, начатую в 1931 г. З. Гиппиус[15] и продолженную ею в статье «Четвертая цензурная дверь (О “Числах”)»[16].

В 1934 г. острую полемику на страницах еженедельника «Меч» вызвала статья В. Федорова «Бесшумный расстрел (Мысли об эмигрантской литературе)»[17], которая по-своему развивала тезис о неблагополучии в эмигрантской литературе, появившийся в зарубежной критике. Главной причиной создавшегося положения Федоров считал определенные «установки» парижской критики, доминирующей в эмиграции, результат которых проявлялся в замалчивании творчества писателей, подразумевалось, молодых, несоответствующих этим «установкам». Еще одним видом «бесшумного расстрела» эмигрантских писателей автор считал «*отход от русских истоков* и ориентацию на иностранные авторитеты». На статью В. Федорова ответил Д. Мережковский[18]). В полемику включился Д. Философов, поддержавший пражского писателя[19]. Новая статья В. Федорова еще более обострила ситуацию[20]. В развернувшуюся дискуссию вступил А. Бем, увидевший в поднятых вопросах о литературной преемственности и отношении к европейской культуре глубинную проблему «своего» в чужом инокультурном пространстве[21]. В конечном итоге полемика привела к выходу парижских авторов из редакции «Меча».

Идейные расхождения возникали и в самом «Ските поэтов», а позже в «Ските». К концу 1920-х гг. они привели к первому крупному конфликту, который закончился уходом из объединения А. Фотинского. Столкновение мнений затронуло плоскость политики. Поводом послужило произведение «Шаг миллионов ног» (отрывки из поэмы Фотинского), позже опубликованное под названием «Демонстрация»[22], которое вызвало острую дискуссию при обсуждении. Откровенная политическая агитационность произведения вызвала резкую критику со стороны Бема. Фотинский написал открытое письмо объединению о невозможности пребывания в «Ските поэтов», по его мнению, превратившемся в «филиал» одной из партий. Следивший за конфликтом из Парижа С. Рафальский, обвинил А.Л. Бема в «эстетической нетерпимости на политической почве». И хотя обвинение в «партийности», брошенное в адрес «Скита» (читай — его руководителя) автором «революционной» поэмы, выглядело малоубедительно (нет никаких фактов, каким-либо образом подтверждающих пересечение научных и политических интересов А.Л. Бема), инцидент разрешился церемонией извинения главы объединения. Тем не менее заявление Фотинского было принято, за ним логически последовал его выход из «Скита поэтов».

К 1930 г. наступило некое охлаждение во взаимоотношениях между одним из крупнейших поэтов «Скита» Вячеславом Лебедевым и А.Л. Бемом. С отъездом из Праги трех «скитников», составлявших костяк старшего поколения (С. Рафальского, В. Дзевановского (Болесциса), А. Туринце-

ва), с приходом новой смены и «омолаживанием» состава участников озабоченность Бема педагогическими проблемами все более возрастала. Перед Лебедевым-поэтом в тот момент стояли задачи сугубо творческого характера. В связи с этим его восприятие притока молодых сил в объединение, его взгляд на творческие достижения, художественные вкусы молодых участников был и строже, и придирчивей. Помимо того, Лебедев, скорее всего, осознавал себя одним из последних оставшихся в Праге старейших хранителей традиций «Скита поэтов». Расхождение внутренних позиций Лебедева и Бема остро обозначилось при подготовке к вечеру «Скита», состоявшемуся 13 мая 1930 г. Бем считал, что литературный вечер призван показать «разрез "Скита" сегодняшнего дня», независимо от уровня выступающих, так как задачу объединения он видел в поиске новых дарований, которым «Скит» может оказать помощь в их творческом развитии. Для Лебедева именно художественный уровень участвующих от имени объединения был приоритетным фактором при организации публичных выступлений.

Полное несовпадение мнений между Лебедевым и Бемом обозначилось и по поводу кандидатуры Т. Ратгауз, состоявшей в литературном кружке «Далиборка» и предложенной к включению в члены «Скита». Менее склонному к компромиссу Лебедеву трудно было видеть среди «скитников» человека, в прошлом, в силу своих художественных представлений и вкусов, отрицательно настроенного к «Скиту». Бем, напротив, трезво оценивая положение, видел в приходе Ратгауз победу и пестовал надежду на способность этого одаренного человека творчески работать над собой в дальнейшем.

На рубеже 1920-х — 1930-х гг. атмосфера в «Ските» постепенно менялась, несмотря на то, что своим чередом шли чтение, обсуждение, критика, споры. Именно в первой половине 1930-х гг. в «стенах» пражского объединения образовалась группа, осознававшая свою определенную оппозиционность к руководителю. Группу, называвшую себя «Малый Скит», возглавлял Владимир Мансветов, неизменными участниками-гостями этих собраний, кроме В. Мансветова, М. Толстой и Т. Тукалевской, были Е. Гессен, Головины, бывали на них А. Вурм, К. Набоков. Всегда стремившийся к положению лидера в своем окружении В. Мансветов своими ироническими суждениями по отношению к тому, чем занималось объединение, вносил ощутимый оттенок диссонанса в атмосферу «скитянского» сообщества. После публичного обсуждения его позиции по отношению к «Скиту» (2 декабря 1934 г., по инициативе «скитников», присутствовали Н. Андреев, А. Головина, Т. Голуб, В. Мансветов, В. Морковин, Э. Чегринцева) он на три месяца исчезает из состава присутствующих на собраниях 1935 г., однако затем возвращается в лоно «Скита».

В декабре 1934 г., вскоре после памятного собрания, А.Л. Бем пишет статью «О двух направлениях в современной поэзии (Стихи в "Современных записках")», датированную 19 декабря 1934[23], в которой, говоря о поэзии молодых, впервые со-противопоставляет две условные поэтические школы — «парижскую» и «пражскую». Вскоре после ее появления в печати статью обсуждали на собрании объединения.

Образовавшаяся трещина неожиданно нашла своеобразное отражение в скетче В. Морковина («Эрмитаж»)[24]. Атмосфера конфликтных взаимоотношений между Бемом и Мансветовым отозвалась в целом и в творческих исканиях объединения, что наглядно показал четвертый сборник «Скита».

Жизнь объединения, творческая, подчас бурлящая от столкновения мнений, конфликтов, тем не менее, протекала своим размеренным ритмом, и в это сосредоточенное литературное уединение лишь однажды, но коренным образом, вмешались политические события. Русские эмигранты, в том числе и «скитники», хорошо понимали значение подписания Мюнхенского договора (осень 1938 г.) и, прежде всего, последствий, вытекавших из этого исторического факта, для Чехословакии. Жизнь русских беженцев в тихой славянской стране в центре Европы менялась. «Скит» собрался всего четырежды за год, в течение следующего 1939-го «скитники» встречались лишь раз в месяц. Несмотря на произошедшие перемены, на собраниях несколько раз появлялись новые лица: Ю. Щепихин и К. Тарановский (сын известного ученого-юриста Ф. Тарановского, учившийся в Карловом университете).

Последняя запись о собраниях «Скита» в тетради протоколов помечена датой 6 сентября 1940 г. (снова «пятница»), это была всего лишь третья встреча за весь год. Закончилось последнее собрание «скитников» чтением новых стихов Э. Чегринцевой — «Война», «Чужой дом» и стихотворения И. Бем — «Петербург».

Не прошло и года со дня последнего собрания, как произошло трагическое событие: 1 июля 1941 г. покончила с собой Д. Михайлова.

«Скитники», остававшиеся в Праге, продолжали время от времени встречаться (у Чегринцевых, у Бема), выступали с чтением своих произведений, посещали Семинар по изучению современной русской литературы при Русском свободном университете (с 1942 — Русской ученой академии), вынашивали новые издательские планы, но «Скит» как объединение закончил свою живую историю.

Неоспорима структурирующая роль А.Л. Бема в жизни пражского объединения. Как идеолог и критик современной литературы А.Л. Бем начал свой путь в «Ските поэтов». После принятия на себя роли руководителя он, опираясь на свой опыт работы в варшавской «Таверне поэтов», применил уже опробованный им метод самообразования (доклады как самих «скитников», так и приглашенных ученых и литераторов), приобщал слушателей к основам литературоведческого анализа. «Моя задача сводилась к тому, чтобы дать почувствовать почву русской литературы, силами которой должен питаться писатель, — писал он, оценивая в 1920-х гг. первый опыт пражского объединения, — <...> не знаю кто кому большим обязан: “скитники” мне как их руководителю или я им», и не скрывал мнения, что «вероятно, без общения со “скитниками” не подошел бы так близко к литературе сегодняшнего дня»[25].

Его первый доклад в объединении был посвящен теме «Творчество как особая форма активности»; вскоре после этого он был напечатан в студен-

ческом журнале с подзаголовком «Вступительное слово к занятиям кружка молодых поэтов»[26]. Уже в начале 1920-х гг. у Бема-ученого сложилась своя определенная педагогическая концепция, в которой творчеству было отведено важнейшее место. Обучая сперва поэтической грамоте, он инспирировал процессы адаптации развивающейся творческой личности к быстро меняющемуся миру — короткой передышке послереволюционного и предвоенного времени.

В то время как научный авторитет Бема был в объединении всегда неоспорим, мнения Бема-критика «скитники» разделяли не все и не безоговорочно. И тем не менее, в глазах внешнего наблюдателя (например, читателя столичной парижской прессы) позиция пражских младоэмигрантов в большой мере идентифицировалась именно с его личностью.

Альфред Людвигович Бем создавал вокруг себя научную, творческую среду. Благодаря ему ничем как будто не выделявшийся студенческий кружок молодых любителей поэзии превратился с годами в полнокровное литературное объединение, известное в кругах, связанных с русской зарубежной культурой. Литературовед и критик, он один из немногих в зарубежье не просто поддерживал творческую молодежь, но как педагог видел и осознавал необходимость именно действенной помощи литераторам-младоэмигрантам, не забывая при этом одной важной детали — отличия их положения в зарубежной «столице» и в «провинции».

История и творческое развитие объединения, рассматриваемые в контексте взаимосвязей с пражскими литературными организациями, предстают в более детальном освещении. Союз русских писателей и журналистов (основан летом 1921 г.) и «Скит» олицетворяли старшее и младшее поколения литераторов в Чехословацкой республике. Будучи официальным профессиональным объединением, Союз принял на себя обязанности представителя интересов писателей и журналистов в ЧСР, содействуя их работе и защищая их интересы. Начиная с весны 1925 г., он стал время от времени принимать участие и в устройстве литературных выступлений пражского объединения младоэмигрантов. В 1920–1930-е гг. состоялось восемь совместных вечеров, в том числе и монотематические. Первым из них был творческий вечер Василия Федорова (1928 г.), затем в 1932 г. — вечер В. Лебедева и В. Федорова[27], в том же году состоялся вечер творчества Аллы Головиной.

В целях защиты своих профессиональных интересов «скитники» стремились стать членами Союза. Первым заявление о вступлении подал С. Долинский (в октябре 1922 г.), и на заседании правления 16 февраля 1923 г. он был принят в качестве члена-соревнователя (кандидата). Спустя два года такой же шаг предприняли А. Туринцев, С. Рафальский, Н. Дзевановский и И. Фриш фон Тидеман[28]. На общем собрании Союза в 1925 г. все они, включая С. Долинского, были приняты в члены[29]. В двадцатых годах этот список пополнился еще тремя именами «скитников»: В. Федоров (1926 г.), В. Лебедев (1928) и А. Эйснер.

В тридцатые годы членами Союза становятся Т. Ратгауз и А. Головина (1932), а также Н. Андреев (1935). Головина позже вошла в состав правле-

ния. В 1934 г. в члены-«соревнователи» Союза были приняты Э. Чегринцева и В. Мансветов. Среди тех, кто давал рекомендации «скитникам» для вступления в члены Союза, кроме самого А. Бема и А. Воеводина, чаще всего встречается имя В.А. Амфитеатрова-Кадашева, хорошо знавшего участников объединения.

Возникшие почти одновременно Союз русских писателей и журналистов в ЧСР и «Скит» шли разными путями, взаимосвязи обоих содружеств носили формальный характер, так и не получив качественного развития. Перед ними стояли различные цели: у Союза — административные, организационные, у «Скита» — творческие. После отъезда Цветаевой, смерти Аверченко Прага лишилась тех крупных художников, которые могли бы увлечь молодых поэтов и прозаиков, стать для них олицетворением русской литературы. К середине 1930-х гг., после ухода из жизни последних литературных столпов Праги — Е.Н. Чирикова, Вас. И. Немировича-Данченко, Д.М. Ратгауза — Союз русских писателей и журналистов снова стал Союзом русских *журналистов и писателей.* Таким образом, в Праге во второй половине 1930-х гг. оставалось лишь одно творческое писательское содружество — «Скит».

Литературный кружок «Далиборка»[30] основали в 1924 г. С.К. Маковский, Д.Н. Крачковский, В.А. Амфитеатров-Кадашев и П.А. Кожевников (председатель и руководитель). Его членами были Вас.И. Немирович-Данченко, Д.М. Ратгауз, Е.Н. Чириков, Г.Н. Гарин-Михайловский, Л.Н. Урванцов и др. В 1925 г. из Праги уезжают Маковский, Крачковский, а затем Амфитеатров-Кадашев. Со смертью в 1933 г. П.А. Кожевникова «Далиборка» перестала существовать. Атмосфера ее собраний и настроения завсегдатаев сохранялись в духе консерватизма, но для «скитников» более существенным было не мнение старших по поводу прочитанного, а скорее заветная «рекомендация», которую кружок давал начинающему автору для печати в периодических изданиях, как русских, так и чешских.

Заседания кружка в качестве постоянных участников посещали Т. Ратгауз, В. Мансветов, В. Федоров, А. Эйснер, А. Вурм. В «Далиборке» выступали с чтением своих произведений или участвовали в качестве слушателей также И. Тидеман, В. Лебедев, А. Воеводин, Э. Цегоева (Чегринцева). Считалось, что «Далиборка» олецетворяла собой очаг-оплот старых литературных традиций, поэтому ни среди ее посетителей, ни тем более среди постоянных участников не встречалось имен С. Рафальского, А. Туринцева, Н. Болесциса — главных борцов «Скита» с «ползучим академизмом».

Ощутимую точку опоры «Скит» обрел в лице журнала «Воля России», прежде всего, у члена его редакции М. Слонима и ближайшего сотрудника С.П. Постникова. Этому альянсу не помешало даже то обстоятельство, что руководитель младоэмигрантского объединения принадлежал к иной политической партии («Крестьянская Россиия») и напечатал в лево-эсеровском журнале всего одну-единственную рецензию[31].

С 1925 г. журнал, вследствие своего пристального внимания к литературе Советской России имевший репутацию издания, стремящегося плыть

против течения, стоящего в конфронтации к таким журналам, как «Современные записки» и «Русская мысль», предоставил свои страницы молодым «скитникам». Осенью 1927 г. редакция решила активизировать свое внимание на творчестве молодого поколения и начала систематически проводить два-три раза в месяц собрания пражской литературной молодежи, большинство которой составляли «скитники». В этих беседах с чтением и разбором новых произведений младоэмигрантов принимали участие ближайшие сотрудники редакции, кроме М. Слонима и С.П. Постникова, также Н.Ф. Мельникова-Папоушкова и В.И. Лебедев. На некоторых собраниях разговор шел о творчестве современных писателей или заметном книжном явлении (например, о «Закате» Бабеля, о Цветаевой, Леонове). Произведения молодежи, вызвавшие интерес и получившие одобрение, печатались затем на страницах журнала. М. Слоним, а также и С.П. Постников, освещали творчество и деятельность молодых писателей в эмигрантской печати («Дни», «Воля России»).

Самое первое упоминание названия пражского объединения в печати относится к 1922 г., оно появилось в газете «За свободу!»[32], в следующем году состоялось первое совместное выступление «скитников» на страницах пражской периодики. Начиная с 1923 г. литературно-художественный и научно-публицистический журнал «Студенческие годы» (1922–1925) постоянно публиковал произведения членов «Скита поэтов»[33]. Во втором номере, предваряя стихотворения В. Лебедева и Н. Болесциса (Дзевановского), краткое предисловие за подписью «Н.Б.» знакомило читателей с молодым литературным объединением и его руководителем[34]. А в 1925 г. «толстый» эмигрантский журнал «Воля России» публикацией поэтической подборки группы «скитников» (ее открывало короткое вступление редакции)[35], по существу сделал первую попытку обратиться к творчеству молодых, первый шаг навстречу «второму поколению». А. Бем оценил это как открытие молодой эмигрантской литературы.

Впрочем, «Воля России» была не единственным пражским журналом, давшим возможность «Скиту поэтов» заявить о себе как о творческом объединении. 1926 год принес еще две крупные коллективные публикации «скитников» — в журналах «Годы» (Р. Спинадель, Н. Болесцис, Б. Семенов, Х. Кроткова, М. Мыслинская) и «Своими путями» (Н. Болесцис, Х. Кроткова, С. Рафальский, А. Туринцев, Б. Семенов, А. Фотинский, Р. Спинадель, С. Долинский, И. Тидеман, А. Воеводин)[36]. Особенно знаменательным было выступление в последнем журнале — не только многочисленностью участников публикации, но и тем, что в том же номере была напечатана, по сути, программная статья руководителя объединения А. Бема[37].

В 1926 г. редакция «Воли России» привлекла литературную молодежь и в качестве рецензентов, среди которых были и «скитники» (С. Рафальский[38], А. Эйснер[39]), в последующие годы особенно плодотворно сотрудничали с журналом в этом качестве Н. Андреев и Г. Хохлов (см. далее). В 1927 г. «Воля России» печатала поэзию и прозу пражских младоэмигран-

тов (прежде всего, В. Федорова, А. Эйснера, В. Лебедева)[40]. Но лишь 1928 год можно считать настоящим дебютом «скитников» на страницах этого журнала: под заголовком «Пражские поэты» была опубликована большая подборка стихотворений литераторов, принадлежащих, в основном, к объединению — Н. Болесциса, Х. Ирманцевой (Кротковой), В. Лебедева, М. Мыслинской, А. Фотинского, А. Эйснера, Е. Якубовской (Глушковой) и близкого в то время к «Скиту поэтов» С. Нальянча (Шовгенова)[41].

Пражские журналы, как и многие другие эмигрантские периодические издания, существовали недолго. К середине 1920-х гг. один за другим закрываются литературные и литературно-публицистические журналы и альманахи «Студенческие годы», «Годы», «Своими путями», «Записки наблюдателя», «Младорусь». А «Воля России» в конце 1920-х гг. постепенно перекочевывает вслед за М. Слонимом, своим литературным редактором, в Париж (хотя формально редакция продолжала числиться в Праге), где в 1932 г. тоже перестает существовать. Таким образом, с начала 1930-х гг. Прага не располагает своим печатным органом. Все попытки «скитников» наладить своими силами какое-либо периодическое издание заканчиваются полным поражением[42].

Но «скитники» не собирались отказываться от издательской деятельности. Уже в конце 1920-х гг. объединение стало планировать свои собственные издания. В 1927 г. «Скит» задумывает выпустить в свет первый коллективный сборник и С. Рафальский начинает собирать для него материал, однако замысел остался невоплощенным.

Первую книжку серии изданий «Скит. Стихи и проза» удалось выпустить двумя годами позже, ею стал поэтический сборник В. Лебедева «Звездный крен». Через год в этой же серии пражане опубликовали сборник рассказов В. Федорова «Суд Вареника».

В 1933 г. вновь обратились к идее коллективного сборника: В. Морковин предложил издавать поэтический альманах. Была создана организаторская группа — В. Лебедев, Н. Андреев и В. Морковин, — обсуждался вариант предисловия, от которого, не сойдясь во мнениях, в конечном итоге отказались. Альманах должен был отражать современный этап в творческом развитии участников «Скита». Исключением из этого правила в двух первых сборниках был В. Лебедев.

Поэты, пришедшие в «Скит» на рубеже двух десятилетий и в 1930-е гг., напечатали в тетрадях-сборниках по два-три стихотворения, которые и в совокупности не дают адекватного представления о творческой личности подавляющего большинства авторов. Их «микроскопический» даже для зарубежья объем объяснялся причинами финансового порядка. С 1933 г. поэтические тетради «Скит» выходили сначала ежегодно в течение трех лет (с третьей тетради на форзаце появилась эмблема-значок объединения).

1935 г. вписан в историю пражского содружества как год богатый на плоды творческих трудов. В мае увидела свет третья тетрадь «Скита», затем поэтический сборник А. Головиной «Лебединая карусель» («Петрополис») и драматическая поэма В. Морковина «Тобозо» («Новь», Таллинн). Связи

«скитников» с эстонским периодическим сборником «Новь», а затем и издательством под тем же названием, в 1930-е гг. носили оживленный и плодотворный характер, не в последнюю очередь благодаря Н. Андрееву. Первый поэтический сборник Э. Чегринцевой «Посещения» (1936) также был отпечатан в таллинском издательстве.

Последний четвертый сборник «Скит» (1937, под редакцией Е. Гессена и Э. Чегринцевой) вышел с двухгодичным перерывом, который явился своего рода отражением и конфликтных взаимоотношений в объединении в начале второй половины 1930-х гг. (см. выше), и произошедших изменений в составе участников в связи с отъездом из Праги Головиной, Ратгауз и Набокова, переездом в северную Чехию Тукалевской. Впервые в подготовке сборника не принимал участия А.Л. Бем. В этой тетради анонсировался второй поэтический сборник В. Лебедева как готовящийся к печати, однако издание его не состоялось.

Последняя «скитовская» книжка — «Строфы» Э. Чегринцевой — увидела свет вне серии изданий «Скита». Она была напечатана стараниями Л. Гомолицкого в Варшаве издательством «Священная лира» в год Мюнхенского договора (1938).

В середине 1930-х гг. возникла идея большого ретроспективного сборника, который достойным образом представил бы творчество всех поколений, началась работа по его составлению. Среди «скитников» в разные периоды существовали разногласия по поводу включения стихов Гомолицкого, заочного участника, в сборники-тетради «Скита» (его имя в них не появилось). Однако при подготовке рестроспективного издания составителями было решено в соответствии с желанием самого Гомолицкого поместить в сборник какой-либо отрывок из его поэм или стихотворения. Однако проект снова остался не осуществленным.

Понятие «пражское направление» младоэмигрантской литературы (комплекс характерных особенностей, свойственных творчеству «Скита поэтов», а затем и «Скита») формировалось во второй половине 1920-х гг. и на переломе десятилетий. Однако очевидный и устойчивый стереотип в определении его творческой природы сложился в зарубежной критике почти с первых упоминаний о пражской группе и в дальнейшем изменялся незначительно. С одной стороны, это был взгляд, представляемый журналом «Воля России» (М. Слоним), с другой, — парижской критикой (Г. Адамович, М. Цетлин) и ее сторонниками (Ю. Иваск и др.).

В литературных обозрениях пражского журнала М. Слоним, последовательно развертывая свою концепцию русской литературы за рубежом[43] и молодой эмигрантской литературы, в частности, утверждал, что творчество первых «скитников» (Рафальского, Болесциса, Лебедева) складывалось и развивалось под глубоким впечатлением стиха и умостроений автора «Шатра»[44]. Замечание Слонима о том, что в «Скиту» первых лет «сперва царил Гумилев, а затем Есенин, Тихонов и Пастернак»[45], однако, страдает известной неточностью: в этом ряду отсутствует имя Маяковского, полноправно-

го властителя дум поэтов-«скитников» первого поколения. К сожалению, последнее обращение критика к теме относилось к 1930 г. и его концепция молодой эмигрантской литературы в том виде, в каком он начал ее разрабатывать, не отразила литературных процессов последнего довоенного десятилетия.

Литературный образ «Скита», бытовавший в представлении парижской критики, начал вырисовываться в конце 1920-х гг.[46] и вполне законченную форму приобрел в первой половине 1930-х гг. Высказывая свое мнение по поводу второго сборника «Скита» (1934)[47], Г. Адамович отметил и «романтизм», и «порывистость» пражан, но как основное отличие подчеркнул не столь высокую «разборчивость в выборе поэтических средств», а кроме того — сильное влияние Пастернака, точнее его копирование, причем большей частью копирование «лишь оболочки его стиля». Еще более определенно творческий профиль пражской группы он очертил в одном из очерков «Литературных заметок», рецензируя книжку А. Головиной «Лебединая карусель» (1935): «Несомненно, во всяком случае, что у поэтической молодежи русской Праги есть свое “лицо” <...> У нас тут все больше звезды, покойники и ангелы, там — аэропланы и радио. Парижане — пессимисты и меланхолики, пражане — оптимисты и здоровяки. <...> Словом, приблизительно — Петербург и Москва <...>»[48]. Любопытно, что Адамович и далее сохранил в своем представлении «лицо “Скита”», более соответствующее творчеству объединения первого десятилетия. К середине 1930-х относится и суждение Ю. Терапиано, нарисовавшего на основе материала «Антологии зарубежной поэзии»[49] панораму поэтических центров русского рассеяния. Пражский «Скит», по мнению критика, отличен от остальных групп именно тем, что «отстаивал примат формы над содержанием (идея ошибочная по существу, так как никакой “новой формы” à la Пастернак не существует)»[50]. Подобного мнения, что и Ю. Терапиано, придерживался Ю. Иваск[51].

Один из самых ярких поэтов «Скита» первого поколения (1920-х гг.) — ***Сергей Милиевич Рафальский*** (1896–1981)[52]. В начале своего творческого пути прошел через притяжение поэзией Гумилева («Девушка Ин»[53], «Я смешон моим костюмом странным...»[54]), сильное увлечение футуризмом, особенно Маяковским, которого, благоговейно декламировал еще в 1927 г. Об этом увлечении свидетельствует и, наполненная героическим пафосом поэма «Планетарит» (1925)[55].

Даже молоту нужен размах,
Даже птице — колос в полях, —
Скудеет Земля,
        Земля тесна,
Остается одно —
        — вышина...
Эй, человек!
        Новый нужен предел
Для Колумбовых Каравелл.

В стихах Рафальского[56] есенинские интонации не столь сильны, несмотря на то, что трагическая смерть поэта нашла отражение в его творчестве[57]. В них скорее просвечивает оглядка на классиков — Лермонтова («Отечество»[58]) и Пушкина, которого в «Ските» в 1920-е гг. особенно почитали. Рафальского уже в пражские годы притягивали темы исторические, которые вели его к осознанию трагизма истории (напр., «Полет»[59], «Видение»[60]). Отчетлив след русской классической литературы в стихотворении «Бунт» («О, гимны героических времен...»)[61], где откровенно заявлена политическая позиция. По мнению Э. Райса, Рафальский — «самый выдающийся политический поэт современной русской литературы», поэзия которого «сильна горячей нутряной любовью к России, не разумом, а своим стихийным, звериным чутьем, вопреки всем и всему»[62]. Истоки этой стороны творчества поэта следует искать в период его «скитничества». Он печатался в газетах и журналах «За свободу!», «Сполохи», «Перезвоны», «Студенческие годы», «Своими путями», «Воля России», сборнике «За чертой», после отъезда из Праги его стихи и статьи (также под псевдонимами Сергей Волынский, М. Сергеев, ...ский) появлялись в журналах «Грани», «Возрождение», в сборнике «Муза диаспоры», в газете «Русская мысль».

Судя по рукописям, много писавший ***Николай Болесцис*** (Николай Вячеславович Дзевановский) (1897–1944), стихи которого не оставляли без внимания пражские журналы, обладал ясной напевностью интонации. Болесцис был последовательным приверженцем Гумилева, которому посвятил некоторые свои стихи, к примеру, «Бумеранг чертит в воздухе круг...»[63]. К Гумилеву отсылал и круг сюжетов его поэзии, наиболее последовательно развернутых в цикле «Путешественник»[64] (большая часть его осталась неопубликованной). Болесцис печатался в газетах и журналах «За свободу!», «Сполохи», «Перезвоны», «Студенческие годы», «Годы», «Своими путями», «Воля России».

Переехав из Варшавы в Прагу, ***Александр Александрович Туринцев*** (1896–1984), как бы споря с утверждением А. Бема о гумилевской линии бывших «тавернцев» (об этом см. дальше), не поддержал линию акмеизма первых «скитников». В подборке стихов из альманаха «Записки наблюдателя» просматривается клюевское начало («К кольцу — задыхаясь — пусть...»[65], «С недавних пор мне чудится...»). В наиболее ярком произведении Туринцева «Конница» (1925) отзвуки пережитого вылились в динамичную стиховую форму:

Все круче стремит, все напористей
Беззубой навстречу, без горести!
Пред тугокрылой птицей-конницей
С опаской кто не посторонится,
Кто встанет на дороге?!

Его поэзию в большой мере характеризуют интонационная разорванность, монтажный принцип построения стиха, смены ритма, — все это подтверждает мысль, что истоки и здесь следует искать в традиции ранне-

го футуризма, у Маяковского, а более всего — у Хлебникова. Свой отпечаток на стихах Туринцева оставило и увлечение поэзией Цветаевой («Музыка»). Печатался в журналах «Студенческие годы», «Годы», «Своими путями», «Версты», «Воля России», сборнике «Записки наблюдателя», в газетах «За Свободу!», «Свободная Россия» (Ревель), «Дни», «Последние новости», сборнике «За чертой».

В конце 1926 г., подводя первые итоги, А.Л. Бем писал в статье, посвященной объединению: «Одно время внутри “Скита” чувствовалась как бы некоторая борьба направлений, закончившаяся уходом одного из “скитников”. Появился в “Ските” поэт, относительно сложившийся, бывший под сильным влиянием левого футуризма (“напевного склада”), главным образом, Ник. Асеева. Он усиленно тянул “скитников” в свою сторону. Но из этого ничего не вышло»[66]. Речь в статье шла о ***Михаиле Наумовиче Скачкове*** (1896–1937), который в тот краткий отрезок время (меньше года), что был «скитником», не нашел близких единомышленников и ушел из объединения. Стихов, читанных на собраниях или напечатанных с пометкой «Скит поэтов», обнаружить не удалось. Скачков сблизился с чешской левой литературной группировкой «Деветсил» (1920–1930). Поэтический сборник Скачкова «Музыка моторов» (1926) был опубликован под маркой этого чешского объединения, и здесь его увлечение Маяковским, Хлебниковым, Городецким нашло свое полное выражение. Сборник открывает «Еще раз, еще раз...» В. Хлебникова. В стихах самого сборника найдем внушительную череду опусов авангардистского толка с незаменимыми образными атрибутами («кровавый флаг», «орды рабочих», «созвездие Ленина», «оркестр железных стропил» и т. д.), а также традиционным оформлением («лесенка», разбивка, сдвиг строф, графика письма и т. д.).

«Левый футуризм», иными словами эстетическая и идеологическая «левизна», пустила корни лишь в творчестве ***Алексея Васильевича Фотинского*** (1903 — не ранее 1947), посылавшего свои стихи М. Горькому и получившего одобрение советского писателя. Особенно убедительно он отстаивает эту позицию в поэме «Демонстрация» и стихотворении «Сенокос». А. Фотинский раньше М. Скачкова пришел в объединение, примыкал к старейшим членам — «отцам-основателям», но шел своим путем, оглядываясь и равняясь на советскую литературу, что закономерно привело его к уходу из объединения. Но и у него футуристический накал уживался с увлечением поэзией Есенина, которым он начинал[67]. Печатался в журналах «Огни», «Своими путями», «Годы» «Перезвоны», «Воля России», «Родное слово», «Свободное слово Карпатской Руси».

Дмитрия Юрьевича Кобякова (1902–1977), можно без натяжки назвать классическим адептом поэзии Пастернака, точнее его малоуспешным подражателем. Задержавшись в Праге на целый год, в «скитовских» собраниях он принял участие лишь весной 1924 г., однако первая изданная им в Париже книжка «Керамика» состояла из 13 стихотворений, помеченных маркой «Скита поэтов». В рецензионном отзыве в «Воле России» (в рубрике «Среди книг и журналов. Парижские поэты») Е.А. Зноско-Боровский, отмечая слабую стихотворную технику поэта, подчеркивал: «Что хуже и опас-

нее в молодом поэте — это отсутствие яркой индивидуальности в его стихах, за которыми мы не чувствуем человека. Впрочем, рано еще делать прогнозы на основании тринадцати стихотворений»[68]. Кроме Сборника «Керамика», в Париже Кобяков выпустил еще два поэтических сборника[69].

О поэзии ***Екатерины Николаевны Рейтлингер*** (1902–1989), первой поэтессе, появившейся в «Ските», судить нелегко: нам известно ничтожно мало ее стихотворных текстов («Неделя» — Прага, «Вестник РХД»). В тех немногих, что были напечатаны, привлекают чистота и безыскусственность напевной интонации, высокая нота духовности в образном содержании.

Известно, что Е. Рейтлингер находилась под сильным впечатлением поэзии М. Цветаевой, которой посвятила одно из стихотворений:

В браслетах царская рука.
Глаза, глядевшие в века.
Колдунья, камень драгоценный,
Как тесно в теле птицы пленной.
(1923)

Христина Павловна Кроткова (1904–1965), печаталась, также под псевдонимом Х. Ирманцева, в журналах «Перезвоны», «Студенческие годы», «Годы», «Своими путями», «Воля России», сборниках «Скит» IV, а после отъезда из Праги и под фамилией К. Франкфурт («Русские записки», «Современные записки», «Новый журнал», «Новоселье», «Эстафета», «На Западе»). В свою единственную, выпущенную после войны, книгу «Белым по черному» (1951) она включила более 40 стихотворений «скитовского» периода. Особое внимание эмигрантских критиков привлек ее цикл из 14 стихотворений «Итальянские сонеты»[70]: поэтическая форма, избранная Кротковой, гармонировала с внутренним духом ее классицистичной поэзии. Г. Струве подчеркнул трудность задачи, которую поставила перед собой молодая поэтесса[71]. В. Набоков посчитал, что ей не удалось справиться с этой задачей («искусственность рифм», «неправильный слог», «все так "изысканно", и "изломанно"...»[72]). Однако именно в «скитовский» период, складывался своеобразный почерк Кротковой, в основе которого угадывается «сродство с Цветаевой и дальше с Каролиной Павловой» (Ю. Иваск, рецензия на сборник «Белым по черному»[73]). Поэтическая манера Кротковой отчетливо проступает в ее стихотворениях этого периода, особенно таких, как «Твоей нерадостной страны...» (1924), «Два проклятья» (1926), «Преданье» (1927), «Рождение музыки» (1932).

Борис Константинович Семенов (1894–1942), уехавший в 1927 г. в Эстонию, так же как и Х. Кроткова, принадлежал к «возвращенцам в "Скит"». Он не только посылал свои произведения в Прагу для чтения на вечерах, но и, воспользовавшись случаем[74], снова присутствовал на одном из «скитских» собраний, где читал свои поэтические произведения. Его поэзия, по сравнению с творчеством остальных «скитников», отразила есенинско-клюевскую традицию наиболее ярко, например, в стихотворениях «Золотом и снегом зори росные...», «Целомудренно сокрывшие печали»...», «Не было,

не пытано, не прошено...», «Осенняя» и др. По мнению С. Рафальского, «русская народная звуковая стихия покорила его раз и навсегда. Его стихи представляют собой какие-то колдовские заклинания, заговоры и наговоры, всегда впечатляюще действовавшие на слушателей. Русская темная деревня, несмотря на расстояния, владела им и в Праге»[75]. Впечатляет сказовая природа единственного из сохранившихся, по-видимому, прозаических произведений Семенова — «Повести о благоверном Царе и верноподданном Василии»[76]. Его стихи и статьи появлялись в журналах «Воля России», «Своими путями», «Годы», а также в варшавском журнале «Меч».

Дошедшие до нас поэтические «скитовские» стихи ***Марии Мечиславовны Мыслинской*** (1900—1990) лишь намекают на ее творческие возможности. В них прослеживается отражение цветаевской традиции («Осеннее», «О не сжимай в тиски тоски...», «Волга»). Поэтический талант Мыслинской раскрылся спустя годы, в Америке (сб. «Осколки», 1977, под фамилией Крестинская). Она пробует свои силы в прозе, представление об этом дает рассказ «Леночкина Россия», отмеченный на конкурсе журнала «Воля России» (1929). М. Мыслинская печаталась в журналах «Годы», «Воля России», занималась также переводами поэзии с чешского и польского на русский (в том числе под криптонимами М. М., М. М-ая, М. М-кая).

Неполные полтора года ***Раиса Петровна (Пинхасовна) Спинадель***, урожд. Разумова (1899—1968), непосредственно участвовала в жизни пражского объединения, присутствуя на собраниях и выступая на вечерах. Свойственное ее стихам ощущение трагичности бытия, иногда с оттенком фатальности, усиливается от почти непрекращающегося диалога-спора, который поэтесса ведет сама с собой («С ухаба скачет на ухаб...», «Был день. Был дом...», «Лакей, подай сюда мой счет...», «О, как презренно-безобразны...»).

О, не изжить с собою спор мне.
Словесную бросаю кладь...
Бессильным совершенством формы
Небывшим бывшему не стать[77].

Ее стихи печатались в журналах «Своими путями» и «Годы».

«Скитничество» ***Елены Васильевны Глушковой***, урожд. Якубовской, (1894—1972) длилось несколько дольше (три с половиной года). В рецензии Л. Алексеевой на поэтический сборник «Узелок»[78], изданный спустя почти 40 лет после Праги под псевдонимом «Александра Васильковская», отмечается, что хотя в стихах Глушковой отсутствует «гладкость», но «есть музыка образов». Эта характеристика вполне приложима и к «пражским» стихам поэтессы, которые она печатала под фамилией Якубовская (особенно, в наиболее удавшихся ей стихах — «Колыбельные», «Дудочка», «Псалом»). Юмористический дар Глушковой раскрылся в поэме «Горни Черношице и их обитатели», которая хотя и представляет собой типичный образец развлекательных стихов «на досуге», тем не менее документально запечатлевает исторические лица и реалии[79]. Печаталась Глушкова в журнале «Воля России», после отъезда из Чехии — в журналах «Путь правды», «Свободная

Россия», «Театр для семьи и школы», «Русская жизнь» (Сан-Франциско), «Наш путь», «Родные дали», «Новый журнал», «Грани», в сборнике «У золотых ворот».

Лев Николаевич Гомолицкий (1903–1988), никогда не участвовал в совместных публикациях «скитников», хотя рядом со своей подписью под произведениями, посылаемыми в Прагу, обозначал их «местопринадлежность» — «Скит поэтов» (например, «Под взгляд твоих очей...», «Мне Гамаюн поет...», «Но то был год борений и прозрений...», «Кто говорил во сне больному сердцу...», «"Помилуй, Господи!" — как громы прозвучало»). Открытым остается вопрос, можем ли мы рассматривать даже эту часть его лирики в контексте поэзии «Скита». В творческом поиске он шел своим особым путем, но со «скитниками» его роднило пристальное внимание к литературной традиции русского футуризма, которое, по мнению Л. Флейшмана, у Л. Гомолицкого сохранялось как «убеждение в необходимости постоянного обновления стиховых средств»[80]. В попытках «найти новое слово» Гомолицкий возвращается в XVIII в. Во второй половине 1930-х гг. А. Бем однозначно причислял поэта к архаистам[81]. Литературно-критические работы Гомолицкого — рецензии на «скитовские» издания — явились тем самым печатным откликом, что был столь желанным и необходимым для молодых зарубежных писателей.

Среди «скитников» поколения 1920-х гг. заметное место занимали прозаики — И.И. Тидеман, М.Д. Иванников, А.А. Воеводин, случайным гостем (хотя и принятым в члены объединения) был С.Г. Долинский. Проза пражских литераторов «незамеченного поколения» наполнена еще не успевшими остыть недавними впечатлениями пройденного ими судьбоносного отрезка жизненного пути — событиями Гражданской войны[82], первых лет пребывания вне родины[83]. Несомненная ценность этих разных по степени талантливости произведений заключается в том, что они зафиксировали тот короткий промежуток времени, когда солдаты превращались в беженцев, а беженцы еще не осознали себя эмигрантами или к этому осознанию только приближались, иными словами — момент «отрыва от родных корней».

В своих первых опубликованных рассказах ***Иван Иванович Тидеман*** (Фриш фон Тидеман, 1894 — не ранее 1941) — все еще во власти переживаний гражданской войны и революции (напр., «Тифозный эшелон»[84]). Рассказ «О плавающих и путешествующих» (первоначальное название — «Евразия») — короткая изящная история, где образно пересекаются две культуры, два духовных мироощущения — восточное и западное.

Рассказы ***Семена Григорьевича Долинского*** (1894/1895 — первая половина 1940-х гг.) печатались в журналах «Искусство славян» (1923), «Воля России» (1923). В 1926 г. увидел свет отрывок из романа Долинского «Предел», привлекший внимание Г. Адамовича[85].

Как и Долинского, Г. Адамович причислял в своем обзоре 1926 г. к бытовикам и ***Александра Александровича Воеводина*** (1888–1942)[86]. Критик удостоил похвалы рассказ «Корпусное заведение», посвященный изображению тыла гражданской войны. В 1923 и в 1924 гг. он опубликовал ряд

очерков и прозаические произведения о жизни русских казаков во французском легионе в Тунисе. Наиболее крупное и значительное произведение Воеводина — повесть «Ольга». В начале 1930-х гг. он печатает сказки. Кроме этого А. Воеводин активно занимался журналистикой.

В Праге, в «Ските», начинал свой творческий путь ***Михаил Дмитриевич Иванников*** (1904–1968), после переезда в Белград получивший признание в зарубежье своими повестями и рассказами, публиковавшимися в центральной эмигрантской прессе, за его творчеством следили Г. Адамович[87], И. Бунин[88], которого молодой писатель считал своим литературным кумиром. Однако, несмотря на краткое пребывание в пражском объединении (меньше года), первый свой рассказ «В степи» он напечатал, будучи «скитником». Прозаическая манера Иванникова — короткие сжатые фразы, паузы, скупой точный язык — ясно обозначилась уже с его первых шагов в литературе.

Вячеслав Михайлович Лебедев (1896–1969) — одна из центральных фигур пражского объединения. Его поэзию А. Бем рассматривал как поворот в творческом пути «Скита», а сборник «Звездный крен»[89] — как переломный момент его развития; строчки о поэтах, которые «...слушали, как дышит новый век...»[90], Бем считал почти программными, созвучными своему времени («лицо вечного через сегодняшнее»[91]). Отличительными качествами поэзии Лебедева руководитель объединения назвал связь с общей тенденцией развития русской лирики, адекватность сложному процессу «внутреннего роста современного поэтического самосознания», чуждость упадочным и декадентским настроениям, культивируемым в Париже[92]. Ее новаторство, по мнению Бема, заключалось в том, что она отражала через ассоциации «сдвиг мира в новую плоскость», «крен», имея в виду, прежде всего, природу ассоциаций: «Поэтическая память ассоциирует не вещи, а чувства, их сопровождающие, через чувства вовлекаются неожиданные новые предметы», а сдвиг угла зрения порождает некоторую остраненность[93]. Бем особо отмечал присутствие общего с поэзией Б. Пастернака. Н. Андрееву принадлежит тонкое наблюдение о поэтике Лебедева в поэме «Новый Колумб» и стихах начала 1930-х гг.: быстрая смена планов, склонность к игре замысловатыми ассоциациями, намеренная затушеванность логических переходов[94].

Безумный век, бессменный ураган!
Как можно жить, как может сердце биться?..
— И вот опять летит за океан
Звенящая, распластанная птица.
(«Стихи о крыльях», 1929)[95]

В лирических произведениях В. Лебедева рядом с «аэропланами» и «радио», «небоскребами» и «джазом» соседствуют «звездные пожары», «полуразрушенная вселенная», «земной корабль», в их поэтическом пространстве появляется и «крылатое движенье». Включая новый словесный материал, усложняя свой стихотворный язык, Лебедев создает не только тон-

кий поэтический узор, но и как инструмент поэзии нового века сложную стиховую конструкцию.

Как жаль, что в Европе нет небоскребов,
Чтобы моя душа
Могла развиваться, как флаг созидания,
На самой верхней балке конструкции,
Приветствуя поступь надзвездных судеб,
Идущих облачно над тобой.
(«Выше небоскребов», 1933)[96]

Среди критических отзывов, появившихся в печати по поводу сборника «Звездный крен»[97], наиболее тщательный и углубленный анализ принадлежал Г. Струве. Критик одним из первых заговорил о Лебедеве как о наиболее одаренном и своеобразном из молодых пражских поэтов[98]. Несомненное достоинство стихотворного сборника Струве увидел в его цельности, музыкально-тематическом единстве, позволяющем уподобить сборник «симфонической поэме»[99], лейтмотив которой развит в окончании вступительного восьмистишия:

А ночами, легкими как пена,
Оборвав земные якоря,
В лунные прохладные моря
Отплывал корабль со звездным креном...
(«Вступление», 1929)[100]

Для Струве Вячеслав Лебедев — поэт, «уже достигший внутренней зрелости, со своим лицом», обладающий единством мироощущения, краткая формула которого звучит так: «жизнь — боль, но вместе с тем и чудо».

М. Слоним, высоко ставивший талант Лебедева, по его мнению, «учившегося у акмеистов», ценил в его стихах «поэтический пафос» и певучесть[101].

Он считал, что для Лебедева типична «попытка опоэтизирования современного быта и среднего человека»[102].

Тяготение поэта к эпической форме нашло свое воплощение в хроникальной многослойной «Поэме временных лет» (1928)[103] и поэме (по терминологии А. Бема — лирическом цикле) «Новый Колумб» (1931). Обе они, каждая по-своему, явились началом *эмигрантской* темы в поэзии зарубежья, началом осмысления ее в поэтической форме. Говоря о «Новом Колумбе», А.Л. Бем писал, что именно Лебедеву «принадлежит первая попытка осмыслить поэтическую судьбу эмиграции, именно им была впервые поднята на лирическую высоту тема нашего изгнанничества и нашего избранничества»[104].

«Поэма временных лет» В. Лебедева была напечатана в одном номере «Воли России» (1928. № 5), что и поэма А. Эйснера «Конница». М. Слоним в сопроводительной статье попытался рассмотреть две «мировоззрен-

ческие» поэмы в контексте дилеммы Россия — Европа, в контексте полемики с евразийством, и определил обе позиции авторов как «перегибание палки» в одну и другую сторону: «“Западничество” Лебедева — та крайность, в которую очень многих загоняет “скифство” эйснеровского толка»[105].

Малоизвестен В. Лебедев как прозаик. Близкая ему по духу пушкинская тема и биографически родственная тема города Петра I своеобразно стилизованы Лебедевым в рассказе «Санкт-Петербургское происшествие»[106].

В течение двух межвоенных десятилетий он печатался в газетах «Россия» (Болгария), «Возрождение», «Россия и славянство», «Руль», «День русского инвалида» (Прага), в журналах «Русская мысль», «Студенческие годы», «Годы», «Своими путями», «Воля России», «Центральная Европа», «На рубеже», «Современные записки», «Звено», «Меч», «Новая газета», «Бюллетень Союза русских инвалидов в ЧСР», в антологии «Якорь», в сборниках «Скит» I, IV, «Новь», «На Западе». В 1940-е гг. его стихи были опубликованы в журнале «Новоселье», сборнике «Ковчег» (1942), после войны стихотворения Лебедева публиковались в журналах «Мосты», «Новом журнале», в антологии «На Западе», в газете «Наша жизнь» (Прага).

Литературный талант ***Алексея Владимировича Эйснера*** (1905–1984) с переездом из Сербии в Прагу получил несомненный динамический рост. Как заметил впоследствии Г. Струве, А. Эйснер подавал большие надежды[107], однако талант этот во всей полноте так и не реализовался, более того, после отъезда из Чехии (1930) писатель постепенно замолкает. Прекрасно владея поэтической формой, в пражские годы Эйснер привлек к себе внимание прежде всего как лирик. Наиболее значительные произведения его публиковались в журнале «Воля России» (напр., «Дон Кихот», «Бумажный змей», «В тот страшный год...», «Возвращение», «Цирк» и др.). М. Слоним отмечал, что «несмотря на повторение блоковских мотивов, чувствуется большая эмоциональная напряженность и выразительность»[108].

Глаза потупив, по тропе изгнанья
Бредем мы нищими. Тоскуем и молчим.
И лишь в торжественных воспоминаниях
Вдыхаем прошлого душистый дым.
(«В тот страшный год...», 1927)[109]

Тем не менее, настоящую известность ему принесла поэма «Конница»[110] (кстати, один из любимых мотивов «скитников» 1920-х гг.). Неожиданный для литературы зарубежья ракурс темы («неэмигрантская поэма»), конкретика, «вещность» военных образов, импульс национального самосознания (отклик идей и евразийства, и русского мессианства), в сочетании с ритмической отточенностью, особой энергетической насыщенностью интонации, — все это выделяло поэму из ряда подобных ей поэтических произведений младоэмигрантов. «Скифская», по мнению М. Слонима, поэма Эйснера заканчивается четверостишием:

Молитесь, толстые прелаты,
Мадонне розовой своей.
Молитесь! — Русские солдаты
Уже седлают лошадей.

Наделенный равно и прозаическим даром, Эйснер в единственном рассказе того периода — «Романе с Европой» (1928) предвосхитил, но не пророчески, а скорее вполне осознанно, реальный факт своей биографии — возвращение на родину. Свидетельство тому и лирическое воплощение темы в стихотворении того же года «Возвращение»[111].

Не без успеха пробовал Эйснер свои силы в качестве литературного критика. Начиная с 1928 г., в «Воле России» (под криптонимом А. Э.) он часто печатал свои отзывы на книги, выходившие в советских издательствах[112]. Кроме уже упомянутого отклика на «Звездный крен» В. Лебедева, лишь в одной рецензии он затронул современную зарубежную литературу[113]. Кроме того печатался в газете «Неделя» (Прага), в журналах «Годы», «На рубеже» (Львов), «Современные записки», «Новоселье», сборниках «Новь», «Первом сборнике Константиновского литературного кружка. Стихотворения», в антологиях «Якорь», «На Западе».

Эмилия Кирилловна Чегринцева (1904–1989), печатавшаяся вначале под своей девичьей фамилией Цегоева, как и В. Лебедев и А. Головина, — крупнейший поэт пражского литературного объединения, фигура, в своем роде, центральная, связующее звено. И А.Л. Бем, и критика зарубежья поэзию Чегринцевой рассматривали как типичную для «Скита» в целом. В статье, посвященной поэзии Э. Чегринцевой, А. Бем писал: «Более чем кто-либо из "скитников", она носит в своем творчестве черты своеобразия, присущие в оценке критики всей группе "Скита". Как большинство "скитников", идет она в своей поэзии от мира внешнего к внутреннему миру своих переживаний. Да и последний не является замкнутым миром ее ограниченного "я", а обычно его перерастает, обобщает до пределов человеческой, обычно трагической, судьбы»[114] («Через мутную полночь трактира / ты опять вырастаешь до звезд»[115]). Душа поэта проецируется, по его мнению, на окружающий мир («проекционный метод»)[116]. Она внимает условному миру вещей, романтике города (мгла ресторана, предрассветная улица, обстановка карточной игры, комната гадалки); «порывы к преодолению "земности"», отталкивание от нее — лейтмотив ее поэзии.

Мертворожденные мечты,
как тень сгибаясь, забегали,
вели за город, за пустырь,
за очарованные дали[117].

Разделяя бемовскую концепцию, М. Роос замечает, что «ее поэзия — "вещественная", и этим она как бы перекликается с С. Прегель, хотя темы ее серьезнее и глубже, чем у последней»[118]. Примечательно мнение П. Ирteля, высказанное им в письме Н. Андрееву (1935 г.) по поводу «Стихов



Вячеслав Лебедев



Христина Кроткова



Эмилия Чегринцева



Алексей Эйснер

о Гулливере»: «У Э. Чегринцевой очень важная тема лирика-философа и печальника»[119]. Л. Гомолицкий, рецензируя дебютный сборник поэтессы «Посещения» (1936), в первых же стихах книжки увидел главную особенность ее поэзии: «Это мозаика метафор, в которых отразились разные миры, разные века — поистине "посещения"»[120]: от старинного апокрифа («и вода змеиным оборотом / смоет с плеч тугие крылья снов»[121]) и романтической глубины прошлого века к созерцанию микрокосмоса в спиртовке («догорят в бушующей спиртовке / голубые искорки планет...»[122]) и пражским будням («и вползет в окно мое неловкий, / пряным кофе пахнущий рассвет»[123]). Поиски метафор, насыщенность поэзии образами как главное в сборнике Чегринцевой отметила и В. Булич, хотя по логике свойственного ей мироощущения она отнесла это качество в разряд украшательства[124].

Парижская критика, во главе с Г. Адамовичем, чаще всего именно на примере Чегринцевой развертывала свое обоснование надуманности и вычурности, вторичности «пражской поэзии», «загроможденной» образами[125]. Интересно, что М. Цетлин, перечислив «удачные», с его точки зрения, стихи («Вальс», «Стихи о Гулливере», «Ночь беспокойна, ветрена...» и «Скульптор»), не заметил, ни словом не обмолвился, к примеру, о мастерской по композиции, блестящей по замыслу небольшой поэме «Шахматы»[126], которую А. Бем называл «"поэмой судьбы", неотвратимо настигающей человека».

И вот опять кладет судьбу
рука в холодную коробку.
Мы деревянно спим в гробу
и ждем и трепетно, и робко,
что завтра, вновь начав игру,
нас будет двигать свысока
все та же крупная рука[127].

Откликом, скорее пародоксальным, читается в наши дни рецензия Г. Адамовича на вторую книгу стихов поэтессы — «Строфы» (1938)[128]. Образная структура поэзии Чегринцевой, следовавшей традиции пастернаковского стиха, была чужда Адамовичу, в то время открыто неприемлющему поэзию Пастернака[129].

Иначе прочел второй сборник Чегринцевой Н. Андреев. Некоторая «перенасыщенность содержанием, мыслью», сопровождающая словесный поиск, «культивируемый в новейшей русской поэзии Борисом Пастернаком и Мариной Цветаевой», не помешала ему увидеть и внутреннюю тревогу, дающую ключ ко всей поэзии Чегринцевой, и ее сложное восприятие современного мира, неизбежности конца, и изощренность мастерства поэта («С усилием туго светает...», «Кольцо», «Под пришептыванье крови...»)[130].

Печаталась Л. Чегринцева в газетах «Возрождение», «Руль», «Меч», «Сегодня», «Последние новости», в журналах «Русские записки», «Современные записки», «Очаг» (Львов), в «Журнале Содружества», в сборниках «Новь» (Таллинн), «Скит», в антологии «Якорь».

С первых шагов поэзия ***Аллы Сергеевны Головиной***, урожд. Штейгер, (1909–1987) привлекла внимание критиков самых разных взглядов и вкусов своей насыщенной образностью. Предметность, «вещность» поэзии и образность поэтической структуры указывают на ее корни — поэтическую школу «пражского направления».

В музее залы навсегда тихи,
Над люстрами вздыхает паутина.
Приколоты, как бабочки, стихи,
Под каждой строчкой блестки нафталина.
(«Музей стихов», 1929)[131]

Делая попытку выявить образную структуру творчества поэтессы, А. Бем описывал его поэтическое пространство как зачарованнный мир вещей, одушевленность, заложенную в мертвой вещи. «Пленность духа — один из основных мотивов ее поэзии» (пленные души — птицы: «Душа устроилась внутри, / Как возвратившаяся птица»). Тематически он определял ее как поэзию городскую («она урбанист и упорный урбанист»)[132].

Кружатся, о снеге забывая,
Тридцать деревянных лебедей
За последней станцией трамвая.
(«Лебединая карусель», 1930)[133]

Предваряя возможную реакцию на своеобразный условный мир образов Головиной («игрушки и куклы», «музей», «цирк», «балаган», «карусель»), Бем замечал: «Все это не каприз, не оригинальничанье, как может сразу показаться, а закономерно связанная система образности»[134]. В рецензиях на единственный прижизненный сборник Головиной «Лебединая карусель» (1935) характер упреков был на удивление однообразен, столичной критике в лице Г. Адамовича («стихи детские по внутреннему тону своему»[135]) и М. Цетлина («часто кажется, что это сусальное золото, театральный румянец»[136]), вторила критика провинциальная («театральность», «склонность к манерничанью»[137], «стихи <...> кажутся нам очень книжными»[138]). А. Бем увидел в этих отзывах «непонимание основной установки поэтов “Скита”». По его мнению, «из того, что душа поэта преломляется в условном мире “игрушечного”, “сказочного” и “музейного” мира, еще вовсе не следует “детскость” самого духовного мира поэта»[139]. Однако среди критиков, далеких от «парижской ноты», были и те, кто сборник Головиной оценил по достоинству: В. Ходасевич, к примеру, увидел не «детскость» поэта, а «вдохновенное любопытство», эксперимент, выдумку, владение «воображением и сюжетом», обретение своей поэтической личности[140].

Первый опыт прозаика Головина приобретала также во времена своего «скитничества» (за рассказом «Бабушка»[141] последовали другие, читанные на собраниях). Печаталась с 1928 г. в газетах «Возрождение», «Последние новости», «Россия и славянство», «Руль», «Новости» (Прага), «Молва»,

«Меч», в журналах «Воля России», «Современные записки», «Русские записки», альманахе «Круг», антологии «Якорь», в сборниках «Новь». В военное и послевоенное время — в журналах «Опыты», «Новый журнал», «Грани», в антологиях «Муза диаспоры», «На Западе», сборнике «Ковчег» (1942).

Татьяна Данииловна Ратгауз (1909–1993) принесла с собой в «Скит», по мнению А.Л. Бема, поэзию «традиционную в своих установках» (см. выше). Оценка руководителя объединения периодически фиксировала этапы творческого развития «скитников» и объединения в целом, и в поэтическом видении Т. Ратгауз спустя несколько лет после прихода в объединение он отметил наставшие изменения. Его критический взгляд указал на свойственный ее поэзии акцент — более интенсивную, чем у других «скитников», обращенность к читателю. «Параллельный ряд фактов внешнего мира и внутренних переживаний. Мир внешний — типичный для современности и условный в своем выборе: вокзалы, семафоры, моторные крылья, поезда»[142] («Городская симфония», «Последняя прогулка», «Операция», «Бумажные крылья», «В перекличке часов...», «ветер долго метался в поле...»)

Но и в нашем последнем бессильи
Равных нам авиаторов нет:
Нас уносят бумажные крылья
За орбиты остывших планет.
(«Бумажные крылья», 1932)[143]

Сама Т. Ратгауз признавалась много лет спустя о влиянии на ее поэзию Анны Ахматовой[144]. Ее стихи печатали газеты «Эхо», «Голос», «Слово» (Рига), «Меч», «Руль», «Россия и славянство», «Возрождение», «Последние новости», «Новости» (Прага), «Сегодня», журналы «Студенческие годы», «Современные записки», «Русские записки», были включены в сборники «Скит», «Новь», в антологию «Якорь».

На рубеже поколений, как и В. Лебедев, стоял не менее характерный для творческого профиля «Скита» ***Василий Георгиевич Федоров*** (1895–1959), прозаик яркого бытописательского дара. Его первую книгу рассказов «Суд Вареника» (1930) объединение выпустило в серии «Скита поэтов» вслед за поэтическим сборником В. Лебедева. Своей основной тематикой — жизнь русских эмигрантов — творчество В. Федорова принадлежало новому этапу русской младоэмигрантской литературы. С прозой Федорова заявила о себе проблема юмора в зарубежной прозе, воплощаемая на материале как современном, так и связанном с недалеким прошлым (революция, гражданская война)[145].

Современная критика подчеркивала в творчестве прозаика прежде всего влияние Гоголя, Лескова и Ремизова. Все особенности прозы Федорова ярко воплотились, сконцентрировались в романе «Канареечное счастье» (1938). В. Ходасевич писал о нем: «<...> перед нами именно опыт, если не вполне "юмористического", то все же веселого романа. Правда, и федо-

ровская улыбка порою кажется несколько грустной и можно допустить, что в дальнейшем эта грусть даже усилится, но все же в основе замысла у Федорова лежит юмор, при том — легкий и добродушный»[146]. Много позже Н. Андреев, уже будучи профессором Кембриджского университета, охарактеризовал писательскую манеру В. Федорова как «новое явление, сулившее жанр сатиры и гротеска в сочетании с бытовой изобразительностью»[147].

Сам ***Николай Ефремович Андреев*** (1908–1982), историк литературы и критик, был принят в члены «Скита», представив свои прозаические произведения (рассказы «Младшая сестра»[148] и «Жена»). Но несравнимо более плодотворен оказался его талант в области литературной критики и журналистики. Он был постоянным критическим обозревателем литературы зарубежья[149], хроникером[150] и рецензентом пражского объединения. В частности, его перу принадлежат критические отзывы на некоторые «скитовские» издания: «Суд Вареника» В. Федорова, «Строфы» Э. Чегринцевой.

Герман Дмитриевич Хохлов (1908–1938) — один из немногих «скитников», чье творчество раскрылось главным образом в области литературно-критической и хроникерской (сообщения о деятельности «Скита»[151]). Хотя в конце 1920-х гг. он публиковал стихи («Когда падает снег — я спокоен...», «Гуттаперчевый негритенок»[152]), в члены пражского объединения он вошел в ранге критика[153]. С 1930 г. его рецензии на книги как советских писателей, так и писателей русского зарубежья, систематически печатались в журнале «Воля России», подписанные криптонимом Г. Х. В 1931 г. он сотрудничал и с журналом «Современные записки», но уже под псевдонимом Ал. Новик. Творчество двух писателей, Г. Газданова и В. Сирина (Набокова), Хохлов выделял из общего потока русской зарубежной прозы[154]. Литература эмиграции потеряла с возвращением Г. Хохлова на родину, окончившимся трагедией, талантливого и оригинального критика.

Поэтическое наследие ***Владимира Федоровича Мансветова*** (1909–1974) невелико. Он пробовал силы также в литературной критике[155], но свой аналитический талант так и не раскрыл (к примеру, рецензия на книгу С. Барта «Камни... Тени...», которую Мансветов взялся написать, в печати так и не появилась). С. Барта пражский поэт выделял наряду с Б. Поплавским. Известность Мансветову принесло прежде всего стихотворение «Призрак» (1932), напечатанное в первом сборнике «Скит»; оно свидетельствовало о его бесспорной талантливости:

> Казалось — не брит был, а вправду — не признан
> и беден диковенно: от пиджака
> потертого и — до потери отчизны,
> почти до потери души...[156]

«Преображение мира вещей в мир явлений»[157] видел А.Л. Бем в его стихах начала 1930-х гг., где преобладали урбанистические мотивы («Костел, как демон...», «Лето», «Виденье первое», «Розовощекий выбритый восторг...»).

Стихотворение «Может быть, одолеет...» с 12-кратной анафорой — своеобразный манифест простоты поэтической формы, возможно, и минимализма в поэзии, — воспринималось современниками в контексте конфликтных отношений Мансветова в объединении (см. выше) как программный протест против поэтического направления «Скита». В стихах Мансветова распознавалось вначале безусловное влияние Б. Пастернака, затем — Г. Иванова, на фоне «пражской поэзии» они отчетливо тяготели к «парижской ноте», авторитет Г. Адамовича был для пражского поэта бесспорен.

Стихи Мансветова публиковались в газетах «Руль», «Неделя» (Прага), в журнале «Воля России», в сборниках «Скит», «Новь», в антологии «Якорь». Он печатался также под криптонимом и псевдонимом В.М., Влад. М. (рецензия на журнал «Полярная Звезда» в газете «Меч и др.). После отъезда из Праги его произведения выходили в газете «Новое русское слово», «Рассвет» (Чикаго), «Русская жизнь», «Новое время», в «Новом журнале», в альманахе «Перекрестки». Он был составителем и редактором сборника «Ковчег» (1942) и сборника советской поэзии военного времени «Юные поэты Советской России» (1945?).

Старший брат ***Кирилла Владимировича Набокова*** (1911–1964) В.В. Набоков отмечал в его стихах влияние Гумилева и Ходасевича[158]. По мнению Н. Раевского, знавшего обоих братьев, авторитет старшего не позволил развиться таланту младшего[159]. В первой статье, посвященной поэту К. Набокову, М. Ледковская, подводя итог, склоняется к тому, что поэтическое наследие указывает на философски настроенного художника слова. У К. Набокова она выделяет «три основные темы: тайна любви, творчества, бытия», утверждая что «все стихотворения мистически окрашены»[160]. А.Л. Бем в своей оценке указывал на музыкальную сторону его стиха[161], который насыщен и визуальной образностью в традициях поэтики Пастернака («Творчество (I)», «Ночь падает...», «Творчество (II)», «Гроза», «В зеркальных леденистых лужах...» и др.). В поэзии «скитнического» периода несомненный интерес представляет элегия «In memoriam Hoelderlin» (1935), для автора произведение знаковое. В основе произведения — мифо-поэтический образ Диотимы, отсылающий не столько к пра-контексту античному, сократовскому, сколько к немецкому элегическому циклу И. Гёльдерлина, посвященному Диотиме (Сюзетте Гонтар), прежде всего к элегии «Плач Менона о Диотиме» («Menons Klagen um Diotima»). На этот духовно близкий автору двойной контекст и спроецирована его собственная драма любви, переосмысляющая канонический текст. Диотима Гёльдерлина, ассоциируемая, по наблюдениям исследователей творчества немецкого поэта (В. Биндар и др.), с Природой, ее целительной силой и полнотой[162], превращается у Набокова из животворящего начала в безмолвное и безответное, в природу «жестокую» и «спящую».

Знаменательно, что К. Набоков сохранил даже отмеченную Р. Якобсоном «склонность Гёльдерлина к анаграмматической шифровке имени» (у Набокова — Вергун Ирина): она обнаруживается в первой и последней строках: «Диотима, *вер*н*и*сь... я с*г*ораю, падая в тьм*у*... / ...в пустые прост*ран*ства жестокой *и* спящей пр*ир*оды».


Владимир Мансветов


Алла Головина


Татьяна Ратгауз


Евгений Гессен

После отъезда из Праги поэт напечатал всего одно стихотворение[163]. В его рукописном наследии остались неразвернутыми циклы стихов «Пламень» и «Дальние пути». К. Набоков печатался с 1930 г. в газете «Руль», журнале «Воля России», «Современные записки», участвовал в сборниках «Скит».

Литературная эрудиция, несомненная внутренняя культура были свойственны ***Евгению Сергеевичу Гессену*** (1910–1944), о том свидетельствуют, к примеру, его заметки и размышления об эмигрантской и русской классической литературе[164]. В широком спектре литературных симпатий Гессена первенство было отдано А. Блоку, рядом с ним стояли Лермонтов, Баратынский, Ахматова, Пастернак, однако в круг особо отмеченных Гессеном стихотворений входили произведения поэтов традиционно далеких от «пражской поэзии» — Г. Иванова, А. Штейгера, А. Ладинского. В созерцательной и любовной лирике Е. Гессена[165] яснее всего выступала блоковская струя («Окно», «Голос Тамары, «Алисе З.»).

В моей каморке есть окно —
Его светлее нету.
Игрою света все полно
Оно зимой и летом.
(«Окно», 1935)

Его первые шаги в совместных выступлениях объединения, устных и печатных, Бем обозначил как новую струю в «скитнической» поэзии. С годами в поэтической манере Гессена, по характеристике А. Бема, доминирующими становились словесное упрощение и напевность. Тематической наполненностью он также тяготел к поэтам «парижской ноты»: исповедническая лирика Гессена всегда говорила об одиночестве героя, отчаянии, о неразделенности чувства. Трагический лейтмотив многих стихов словно таил предчувствие трагического завершения судьбы поэта (погиб в концлагере Освенцим). Зарубежная критика, идущая в ногу с парижской, заметила и выделила из общего ряда («Скит» III) отчетливую камерность, интимность его поэзии: «Евгений Гессен ровнее и проще других. Словесная игра и образная эквилибристика Головиной его не привлекают. Он лиричен, сдержан, стремится *выразить*, а не *показать*, но и над его стихами, к сожалению, витает тень Пастернака» (Ю. Терапиано)[166]. Литературные корни поэзии Гессена, на первый взгляд, декларированы в виде многочисленных эпиграфов, однако связь с классикой обнаруживается на множестве уровней — от строк и образов до ритмики, интонации и композиции, иначе говоря, поэт пропускает через себя «чужое» / «близкое» слово. По наблюдению В. Каменской главный принцип поэта, его кредо яснее всего передает стихотворение «Чужие слова» (1934)[167].

Тогда беру слова чужие
И обнажаю голос мой,
Стихи застывшие, немые
Стараюсь напоить собой.

Начиная с 1935 г., Гессен печатался в газете «Меч», в журналах «Современные записки», «Журнале Содружества», в сборниках «Скит», «Новь», в антологии «На Западе», «Ковчег» (1942).

Тамара Владимировна Тукалевская (1905–1965), по мнению Бема, внесла новую струю в поэзию «Скита». Бем отметил «звуковой узор стиха», «переход к заговору, причитанью»[168] (стихотворения «Плавает пламя...», «Я пойду в ту комнату одна...»). В тех немногих поэтических произведениях Тукалевской, что опубликованы или остались в рукописи, заметны попытки экспериментировать с формой. Ощутимо в них и влияние М. Цветаевой, которую почитала Т. Тукалевская: в образе рыцаря из стихотворения «Скачет рыцарь конный на окне...» (1935) слышится эхо цветаевского «рыцаря пражского». Ее поэтические опыты, даже не вполне удачные, — попытка донести чувство безнадежности, их главная тема — одиночество. Стихи Тукалевской печатались в сборниках «Скит» III, «Скит» IV, в газете «Меч».

У ***Нины Венедиктовны Мякотиной*** (1911–1998) А.Л. Бем выделял «чистоту поэтического голоса»[169]. Ей свойственна созерцательная лирика, в которой главенствующую роль играют пейзажные мотивы («Мне снятся сны...», «Синий день уплыл за шторы...», «Солнце слишком ярко светит...»[170] и др.). В стиховых зарисовках, не всегда, впрочем, технически безупречных (это отмечается, к примеру, в рецензии на «Скит» IV[171]), — акварельная нежность и прозрачность, душа автора в них открыта миру природы, тяготеет к гармонии с этим миром, но в то же время, в ней неотрывно живут смутные воспоминания-впечатления о родном и потерянном доме (особенно в стихотворениях «Меня уводят за собой...», «На далеких отрогах гор...», «Что осталось мне...»). Стихи Нины Мякотиной были опубликованы в сборнике «Скит» IV.

Общий настрой на пушкинскую традицию отчетливо прочитывается в стихах ***Дарьи Васильевны Михайловой*** (1898–1940), печатавшейся под псевдонимом Ирина Михайловская. На эту особенность — демонстративное следование в своем творчестве традициям великого поэта, что отражалось и в ее псевдониме, указывал В. Морковин[172]. Лексика, образы, строфический рисунок и непременный ямбический ритм немногочисленных стихов Д. Михайловой эту мысль подтверждают («Радуга», «Сок солнечный струится долу...», «Часов не ведает счастливый...», «Пора! Лохмотьями повисла...»). На «скитовских» собраниях она читала стихи с примечательными названиями: «Том Пушкина», «Павловск» (тексты не сохранились). А.Л. Бем считал, что в ее произведениях присутствует «сочетание чувства природы с некоей философской складкой ума»[173]. Печаталась в сборнике «Скит» IV, в антологии «Ковчег» (1942).

Говоря на вечере «Скита» 13 декабря 1937 г. о ***Марии Андреевне Толстой*** (1908–1993), руководитель объединения отметил «умение увидеть окружающее в особом, ей одной присущем свете». Солнечность, мечты, надежда наполняют ранние ее стихи («Цветет каштан...», «Желтый луч пробежал высоко по карнизам...», «О веселом тепле, о пылающих в сумерках розах...», «Рано утром в дальнюю дорогу...»). Интонационное богатство,

явно слышимое в них, постепенно теряется, и все сильнее в поэтическом голосе доминируют разочарование, горечь одиночества, тоскливая безнадежность, отражавшие драматизм судьбы самой поэтессы.

Путем земным день ото дня проходишь
И, забывая вещие слова,
Чего-то ищешь все — и не находишь,
И лишь болит ночами голова...
(«Путем земным день ото дня проходишь...», 1937)[174]

Образная природа ее стихов остается по-прежнему многоликой, но фантазия уводит автора из райских садов, и один из новых путей поэтессы влечет ее к мистическим сказаниям Германии, на гору Брокен (Вальпургиева ночь В. Гёте), на Рейн[175]. В небольшом по объему поэтическом наследии привлекает внимание стихотворение «Остывает земля, изнуренная светом и зноем...», несомненно родственное стихотворению Б. Поплавского «Отцветает земля. Над деревнею солнце заходит...»[176]. Стихотворение Толстой напечатано в год выхода посмертного сборника поэта «В венке из воска» (1938). Не исключено, что это был ее, Марии Толстой, венок на могилу Бориса Поплавского. Ее стихи печатались в журнале «Меч», после отъезда из Праги публиковалась в «Новом журнале», в антологиях «Эстафета», «На Западе», в сборнике «Ковчег» (1942),

Вадим Владимирович Морковин (1906–1973) начинал как поэт, хотя по его признанию, пробовал с самого начала писать и прозу. Первое же опубликованное стихотворение «Из Г. Дрейзера»[177], явилось своеобразной мистификацией: по признанию самого автора, это был не перевод, а «скорее вариация на тему американского поэта», возможно, и несуществовавшего. Стихотворение «Из Уилфреда Оуэна»[178] представляет собой вольный перевод одного из самых известных антивоенных лирических стихотворений Уилфреда Оуэна (Owen, Wilfred Edward Salter) под названием «Dulce Et Decorum Est» («Сладка и прекрасна за родину смерть»), отразившего ужасы Первой мировой войны, увиденной и пережитой самим автором. Среди его немногочисленных стихотворений — шутливое подражание «Цыганский романс» (1933).

Морковин — автор эксцентрических остроумных произведений, отражавших литературный быт «Скита» 1930-х гг.: пародийного текста «Палата № 6» и уже упоминавшегося скетча «Эрмитаж» (оба произведения написаны в 1935 г.). Он пробовал себя в разных жанрах. В 1935 г. опубликовал драму «Тобозо» с подтитулом «поэма», в основу сюжета которой положена идея фантастической встречи Дон Кихота и Дон Жуана. Роман «Желтое и черное» (1936, подзаголовок: «Хроника тридцатых годов») о революционном времени и первых годах эмиграции в Чехии остался в рукописи. Произведения В. Морковина печатались в журнале «Воля России», сборниках «Скит» I и II, «Новь».

Прозаик ***Николай Николаевич Терлецкий*** (1903–1994) начинал со стихов в гимназическом журнале «На досуге» (1926. № 1). В одном из них,

остроумном предсказании будущего — «De aevo aureo» («О веке золотом»), — мягкая ирония соседствует с элементом фантастического. Если принять во внимание, что художественную манеру Терлецкого зрелого периода отличает присутствие в той или иной степени элемента ирреального, восходящего в этом подобии к традиции Г. Майринка, то надо признать, что свой путь в литературе он нащупал уже с первых шагов. В 1930-е гг. среди увлекавших Терлецкого поэтов в первом ряду стояло имя поэта Соломона Барта[179]. В конце 1930-х гг. и в первой половине 1940-х Терлецкий перешел на прозу, писал рассказы. Однако ни одно из его произведений не было опубликовано до конца войны. Во второй половине 1940-х гг. Терлецкий писал киносценарии, опубликовал несколько книг на чешском языке[180]. Две из них были переводом с русского.

В стихах ***Ирины Альфредовны Бем*** (1916–1981), последней «скитницы», в преображенной форме отразилась ее увлеченность античностью (она изучала в университете классическую филологию). Неслучайны поэтому в ее поэзии образы Орфея, Андромахи, Немезиды: «Сколько вас в наши страшные дни, Андромах безызвестных! / Брат убит, муж убит, сын убит...»[181]; «В те дни, когда божественный Орфей / Дерзнул спуститься в царство Персефоны...»[182]. Характерны для поэтессы следы архаичности в языке, с другой стороны — тяготение к экономии словесного материала, сжатости формы. Однако у И. Бем можно проследить родственную связь и с поэтической традицией акмеизма. Логически вписывается в эти литературные координаты стихотворение «На смерть Н. Гронского» (1936). Образная структура стиха, язык, отчасти и ритмика обнаруживают стремление поэтессы следовать образцам русской классической поэзии. Тому свидетельство, к примеру, чеканный ритм в почти эмблемной миниатюре «Прекрасное слово — гордость...» (1937):

...Но гордость — только подножье
Иному слову, и несть
Надежней, светлей и тверже
Короткого слова — честь.

*
* *

Коллективные издания «скитников», поэтические тетради «Скит», задумывались как периодические, по типу ежегодового альманаха, и призваны были показать временной срез в творческом развитии объединения. Но при том микроскопическом объеме, каким только и удавалось их выпускать, они уже с самого начала были не в состоянии реализовать замысел, представить адекватный образ объединения.

В апреле 1933 г. вышел в свет «Скит» I, его появление не вызвало в прессе большого отклика. Лев Гомолицкий, заочный «скитник», внимательно следивший за развитием пражского объединения, о чем говорят его ре-

цензии на все тетради-сборники, в первом же серьезном разборе выделяет из представленных в книжечке поэтов (А. Головина, В. Лебедев, В. Мансветов, В. Морковин, К. Набоков, Т. Ратгауз и Э. Чегринцева) два имени, которые и впоследствии будут связывать в первую очередь с творчеством «Скита», — В. Лебедева и А. Головину. По его мнению, общий знак творческой манеры поэтов сборника — «мистический реализм на фоне большого современного города»[183], в их стихотворной форме критик отмечает влияние поэзии Пастернака. Г. Адамович отозвался на сборник вполне однозначно: «У сборника нет "лица". Каждый из участников идет своей дорогой...». Беспощадная критика обрушилась на корифеев «Скита» — Лебедева и Головину[184]. Рецензия, напечатанная в «Числах»[185], подобным же образом демонстрировала коренное различие во взглядах и вкусах «парижской ноты» и «пражской поэзии».

Первый коллективный сборник сами «скитники» сочли неудачным. Однако стихи Головиной и Чегринцевой уже в этом сборнике несут в себе особенности стилистического почерка обеих поэтесс. Напечатанное в сборнике стихотворение Мансветова «Призрак», одно из его лучших, принесло поэту известность первыми четырьмя запоминающимися строчками, ставшими своего рода эмблемой русского писателя-эмигранта. Спустя много лет их цитировала З. Шаховская[186].

Второй сборник («Скит» II) вышел через год и, по наблюдению Л. Гомолицкого[187], принес мало изменений (состав авторов тот же, за исключением К. Набокова), работа над мастерством еще не принесла своих зримых плодов, и критик сомневался в своевременности сборника. Впрочем, в нем тоже были свои достижения, к примеру, интерпретация фабричного фольклора у А. Головиной («Маруся»). Стихотворением «Над фитилями билось пламя...» Э. Чегринцева открыла для себя тему игры-гаданья, одну из наиболее интересных в ее творчестве (стихотворения «Гаданье», «Кольцо», поэма «Шахматы» и др.). Этот сборник, как уже отмечалось выше, дал повод Г. Адамовичу для сравнения «парижской» и «пражской» поэзии, и критик на этот раз не мог не признать: «в "Ските" есть бесспорно талантливые поэты. Алла Головина, например. Затем Татьяна Ратгауз, которая при хороших данных, еще "не нашла себя". Затем — Эмилия Чегринцева, поэтесса остроумная и удачно заменяющая лиризм иронией»[188]. Приговоры, выносимые парижским метром, авторитет которого был столь велик в зарубежной литературе и критике, накладывал свой отпечаток на творческие репутации молодых авторов (Э. Чегринцева).

Первые два выпуска поэтических сборников «Скит», по сути, отражали завершенный период в развитии объединения. Несмотря на единичные исключения (к примеру, «Из Уилфреда Оуэна» В. Морковина), в них ясно слышится узнаваемый «общий» голос, прочитывается объединяющая участников тенденция в работе над словом, образным компонентом стиха, в освоении открытий поэтики Б. Пастернака. Иначе говоря, начало тридцатых годов для нового поколения «скитников» снова были периодом проникновения в тайны ремесла, т. е. «мастерской слова».

Третью книжку сборника «Скит» (1935) отделяет от предыдущей не столько временная дистанция, сколько произошедший перелом в духовных настроениях пражского объединения, который сопровождался уже упоминавшимся конфликтом вокруг В. Мансветова (см. выше). Состав участников сборника претерпел значительные изменнения: появились два новых имени — Е. Гессен и Т. Тукалевская — вторая волна поколения «скитников» 30-х годов, отсутствуют стихи В. Лебедева, отошедшего от объединения в эти годы, и В. Мансветова. По сравнению с предыдущими объем тетради увеличился на несколько страниц. Однако главное отличие коренилось в другом: здесь зазвучало не многоголосие, а разноголосие («Резче определились индивидуальности»), несвойственное первым сборникам, и его чутко уловил Л. Гомолицкий[189]. Отчетливо выделялся голос Е. Гессена («Окно», «Узор легчайший...»), подчеркнутой (в отзыве М. Роос — «нарочитой») простотой, но и «подкупающей легкостью»[190], сдержанностью. В отношении стихотворений А. Головиной, Э. Чегринцевой, Т. Ратгауз, К. Набокова рецензенты кардинально разошлись во взглядах. Поэзия Э. Чегринцевой («Стихи о Гулливере», «Гаданье»), по словам М. Роос, становится все более зрелой, независимой, «все смелее ее образы»[191]. Все эти достоинства, остаются вне поля зрения Ю. Терапиано: «Стихи Эмилии Чегринцевой напоминают произведения учеников гумилевской студии “Звучащая раковина”. Очевидно, Э. Чегринцева к большему и не стремится»[192]. У Ратгауз таллинский критик отмечает лиричность, теплоту, не свойственные ей ранее, динамику («Ветер долго метался в поле...»[193]), Ю. Терапиано видит в них «типичные “средние стихи”»[194]. Кирилл Набоков («Шуршанье в кустах...», «В зеркальных леденистых лужах...»), по его мнению, напротив, «ближе всего к поэзии в данном сборнике». М. Роос характеризует его поэзию как холодную, идущую «мимо читателя». Здесь, на фоне двух прочтений, мы сталкиваемся с маркированным расхождением подходов эмигрантской критики в оценке творчества молодых; с другой стороны, нельзя исключить в данном случае также определенную обусловленность «цеховыми» вкусами и настроениями. В. Ходасевич, который не мог пройти мимо коллективных печатных поэтических изданий, отметил общий культурный уровень авторов, но уклонился, тем не менее, от вынесения оценки не только третьему сборнику, но и всем предыдущим, считая объем материала недостаточным для этого. Однако в качестве «наиболее обещающих поэтов» он выделил Головину, Чегринцеву, Гессена и Ратгауз[195].

Четвертый сборник «Скита» (1937) по-своему интересен и знаменателен[196]. А.Л. Бем впервые устранился от участия в его подготовке. Заметно обновлен был авторский состав: сборник представил двух дебютанток — И. Михайловскую и Н. Мякотину, двух «возвращенцев в “Скит”» — Х. Кроткову-Франкфурт и В. Лебедева и трех «скитниц», уехавших из Праги, но присылавших стихи в печать и для чтения на вечерах, — А. Головину, Т. Ратгауз и Т. Тукалевскую. Юбилейная дата — 15-летие объединения — собрала под одной обложкой поэтов разных «скитовских» поколений (17 стихотворений десяти авторов), что, понятным образом, привело к еще большему разноголосию. Это дало повод к печальному итогу, к кото-

рому пришел Л. Гомолицкий, все годы наблюдавший за творческими исканиями пражан и признававший в своих критических откликах на сборники их особый путь в работе над формой. Он писал: «Произошло худшее: "Скит" не капитулировал в целом, он раскололся на капитулировавших и оставшихся на прежнем пути. Тут прошла глубокая трещина, и часть прежней плавучей льдины, на которой спаслись скитники среди сурового океана современности, отделившись, быстро относится на запад — к Парижу. Парижские веяния, захватившие Прагу, очевидны»[197]. Гомолицкий видел чуждые ранее пражанам опрощение стиля, освобождение от языка метафор, не свойственные им ранее влияния, отразившиеся даже в конструкции стиха. И вместе с тем он отметил поразительное единство изменившегося тематического настроя, за исключением нескольких стихотворений (Н. Мякотина, И. Михайловская, «Рождение музыки» X. Кротковой-Франкфурт, «Исцеление» Т. Ратгауз). Сборник пронизывают апокалиптические мотивы: «конец», «смерть» «забвенье», «немота» и т. п. Упоминаемое выше «Может быть, одолеет...» В. Мансветова выглядело здесь едва ли не открытым насмешливым вызывом, своеобразной демонстрацией под «знаменами "парижской ноты"».

Разноголосица третьего сборника звучала обещанием дальнейшего развития творческих индивидуальностей объединения, однако на четвертом сборнике коллективные издания серии «Скит» оборвались.

*
*   *

Несмотря на характерные отличия, «пражская литература», главным образом, поэзия, представляемая объединением «Скит», развивалась в русле общего течения литературы русского зарубежья. Связующим звеном в этом процессе была прежде всего тематика.

Традиционные темы русской эмигрантской литературы, обозначенные Ю. Иваском (*Россия, чужбина и одиночество*)[198], в творчестве «скитников» развертываются в нескольких направлениях. Эскизно наметим здесь лишь некоторые аспекты отдельных тем. Тема России присутствует в виде имени или неназванного, скрытого мотива; тема чужбины, взаимосвязанная с первой, в одном из значений играет роль антонима к ней и дает противопоставление Россия — Запад. Тема одиночества далеко не всегда тождественна понятию «уединение» и несет в себе скрытые корреляции с двумя первыми. Каждая из тем вмещает целый комплекс, «пучок» мотивов. Так, тему России (ее модификации — «утраченная», «большевистская», «грядущая») сопровождают мотивы «революции», «гражданской войны» и еще целый ассоциативный ряд. Тема чужбины чаще всего со- и противопоставляется первой теме («свое» и «чужое», «здесь» и «там») и скрывает в себе оппозицию чужбина — отчий дом. К названным двум темам (Россия, чужбина) примыкают темы *скитальчества* и *странствия*. Один из важных лейтмотивов эмигрантской литературы (в значительно большей степени для периода 1920-х гг.) — *путь* (*дорога*). В связке мотивов, сопряженных с те-

матикой чужбины, скитальчества, пути, — их традиционные видоизменения: «перекресток», «встреча», «порог»; на противоположной стороне оппозиции — «покой», возможно, «созерцание». С темой одиночества, в свою очередь, тесно связана тема *судьбы*. Интересно проследить присутствие и развитие этих тематических компонентов в творчестве «Скита».

В первое десятилетие жизни в эмиграции одной из главных в творчестве «скитников», рядом с темой изгнанничества и чужбины, выступает тема покинутой *родины*, ее потери. Она в названии первого опубликованного с грифом «Скит поэтов» стихотворения («Молитва о России» С. Рафальского). В его автопортрете изгнанника («Я смешон с моим костюмом странным / средь чужих и шумных городов...») усиливается ощущение одинокости и чужеродности. Тому же Рафальскому принадлежит лермонтовское по настроению и с его же эпиграфом стихотворение «Отечество» (1926):

...Всего больней, всего нежней
Порою думаешь о ней,
Руси покинутой и нищей...[199]

Воспоминание об утраченной родине у Н. Болесциса конкретизируется топосом родного города (цикл «Одесса»), название цикла «Путешественник» говорит само за себя.

Образный мир В. Лебедева в значительной мере связан с мотивами «странствий», «скитаний», как земных, так и духовных («дорожных», «морских», «небесных», «нездешних»). В стихотворении, ставшем уже классическим — «Вечернее возвращение», — тема изгнания конкретизирована в библейском сюжете «возвращение блудного сына».

И я вернусь с чужих дорог,
Такой смирившийся и жалкий.
И робко стукну о порог
Концом своей дорожной палки[200].

Его «Поэма временных лет» тему отечества на историческом переломе развивает в хроникальной форме, а «скитальческая» поэма «Новый Колумб» на высокой напряженно-драматической ноте акмеистического звучания дает метафорическую параллель данной темы.

В стихотворении X. Кротковой сокрытие имени родины переносит тему в мифологический план:

Твоей нерадостной страны
полузабылись очертанья,
но внятный голос тишины
всегда твердит ее названье.
(«Твоей нерадостной страны...», 1924)[201]

«Дорожные» мотивы были особенно близки мироощущению поэтесс-«скитниц» 1920-х гг. — Р. Спинадель («С ухаба скачет на ухаб...»), Е. Глуш-

ковой («Юность свою убаюкаю...» из «Колыбельных»), Х. Кротковой («В буран сбылись осенние приметы...») и др.

А. Эйснер развертывает тему *чужбины* (изгнания) через метафоры «вокзала», вагона и с ними сопряженные модификации («Весь мир теперь — нетопленный вагон» в стихотворении «Стихает день к закату уходящий...»[202]), кстати, метафоры, нередкие у «скитников», переосмысливавших типичный пастернаковский образ. Это одна из устойчивых бытовых реалий поэзии Эйснера.

И только ветхая печаль
Нам души разрывает стоном,
Как ночью уходящий в даль
Фонарь последнего вагона...[203]

Неожиданное эксцентричное — «цирковое» — выражение темы изгнанника находим у него в одноименном цикле («...И вдруг — в ослепительном цирке / Моя очутилась душа»[204]). Стихотворение «Возвращение» предвещало не только рассказ «Роман с Европой» (неприятие жизни вне отечества): оно было кануном и поэмы «Конница», в которой наиболее отчетливо и жестко проведена грань между «своим» и «чужим» миром.

Комплекс мотивов, связанных с темой, которую можно условно обозначить как «иной» («чужой») мир (в определенных случаях как корреляция к понятийному комплексу «чужбина, изгнание»), появившийся в творчестве «скитников» с начала 1920-х гг., получает более рельефное звучание на рубеже следующего десятилетия. Постепенно молодое поколение начинает видеть не только себя со своими проблемами в инокультурном мире, но и сам этот мир. В поэтическое творчество «скитников» он проникает через мотивы и реалии как исторические («Ян Гус» А. Фотинского[205]), так и пейзажные («Шумава» В. Морковина), но более всего, урбанистические, где на первый план вполне логично выходят сюжеты Праги, включающие всегда культурный временной комплекс (В. Лебедев[206], Э. Чегринцева[207], Х. Кроткова[208], Т. Ратгауз[209], И. Бем[210]).

С помощью словесного юмора и речевой игры осмысливаются взаимоотношения двух славянских культур. Русская жизнь в «не своем», иностранном и иноязычном мире глазами ребенка — важный сюжетный компонент небольшого по объему рассказа «Леночкина Россия» М. Мыслинской. Столкновением пространств — «своего» и «чужого» — чужеродная бытовая среда более выпукло отразилась в прозаических в других произведениях «скитников» (В. Федоров, Н. Андреев).

Одной из центральных тем поэзии «Скита» обоих десятилетий, и особенно 1930-х гг., стала тема *творчества*. Она присутствует почти у каждого поэта, в ней отражается процесс углубленного самоосмысления. Для «скитников» творчество — это экзистенциальное свободное и самостоятельное субпространство в чужом инокультурном мире, своеобразный «приют уединенный», *скит*. Звучания редкостного по богатству оттенков эта тема достигает у Э. Чегринцевой. Для нее эта тема одна из основных. Она очень

«предметна» («...на измятом обрывке бумаги, / под заржавленным жалом пера»[211]), но, в то же время, нередко живет в параллельном мире видений и снов.

Мой жар высок. Моя постель крылата.
Крепчай, крепчай, прекрасный мой недуг!
Через пятно оконного квадрата
сочится ночь непревзойденных мук.

А терпкий яд глухих четверостиший
сжигает тело, сушит мне уста...[212]

К ней поэтесса обращается во многих стихах сборника «Посещения» («В девицах Муза заждалась...», «Болезнь», «Ночь беспокойна, ветрена — как ты...»[213] и др), ей посвящен почти полностью сборник «Строфы». По замечанию А. Бема, гостья-муза Чегринцевой перевоплощается (Брагэ, Голем, Петрарка, Гулливер, Чацкий)[214]. Остраненность поэтического взгляда поэтессы, способность выйти за рамки реального сопутствуют этой теме.

В тончайших образных сплетениях А. Головиной тема творчества развивается по иным законам. Здесь в ряде стихов сборника «Лебединая карусель» («Музей стихов», «Весенняя распродажа», «Вифлеем», «Заботясь о насущном хлебе...» и др.) в «пространстве души» мы встречаемся вполне осязаемо и с поэтическим пространством («Два крыла, две рифмы, две руки...»[215]). Мир творчества поэтессы располагается где-то между земной реальностью и небесной духовной беспредельностью:

Все стихи свои перелистав,
В облачных горбах с земною кладью,
Свой небесный драгоценный сплав
Прикрывают бережно тетрадью.
(«Вифлеем», 1932)[216]

По мнению Т. Пахмусс[217], развернутое метафизическое подобие тема творчества обретает в стихотворении «Любовь» («Это солнечное копье...»)[218].

У В. Лебедева мотивы творчества сопрягаются с духовным, «освященным» бытием, пробуждением души, они наиболее отчетливы в третьем разделе сборника «Звездный крен» («Шестикрылый серафим», «Стихи о крыльях» и др.)[219].

Вариации этой темы найдем в стихах В. Мансветова, X. Кротковой, Е. Гессена и многих других «скитников».

В круг тем, с которыми постоянно соприкасалось творчество поэтов «Скита», входили онтологически сопутствующая «эмигрантству» тема *судьбы,* связанные с ней мотивы. В поэзии Е. Глушковой традиционные духовные мотивы незатейливо просты и возвышенны («Псалом», «Дни, как золото последнее...»), у Т. Тукалевской они полны напряженного драматизма с мистическим оттенком («Плавает пламя...», «Я пойду в ту комнату

одна...», «У Ангела крылья подстрелены....»). В поэзии В. Лебедева «скитания души», духовная устремленность от земли в высь составляют глубинную первооснову его лирики. Тот же небесный зов слышится в стихотворении Е. Рейтлингер («Я годами работать буду...»). В изысканно ясных по интонации стихах Марии Толстой читатель вместе с автором погружается в созерцание окружающего мира с его «предметностью», в котором светлые небесные тона («Рано утром в дальнюю дорогу...») перемежаются с трагическими («Остывает земля, изнуренная светом и зноем...»). В скитаниях души, в небесных мирах М. Толстой улавливаются отголоски ее увлечения антропософией.

В поэзии А. Головиной, наделенной «мистическим видением мира» (Т. Пахмус), поэзии, где пересекаются миры земной и небесный, ангел — одна из центральных многозначных фигур.

Тема судьбы — вторая большая тема поэзии Э. Чегринцевой, ей часто сопутствует «игровой» мотив, более широко развернутый в пространстве «карточной игры» и «гадания на картах». Здесь улавливается отзвук пушкинской «Пиковой дамы»; с особой силой интонация фатализма звучит в стихотворении «Дни тяжелы, как груз аэростата...» и в сборнике «Строфы», проникнутом апокалиптическими настроениями кануна исторических катаклизмов.

* * *

В свое время А. Бем отмечал отсутствие единства «литературных симпатий»[220] в объединении, но и он, и другие «скитники» 1920-х гг., говоря о связи с литературными традициями, выстраивали определенный номинативный ряд: «Имена Гумилева, Маяковского, Есенина, Пастернака всегда пользовались в "Ските" известным притяжением»[221]. Эти же имена, но в иной последовательности, вспоминала позднее и Зинаида Шаховская, чутко уловив основные влияния, прослеживаемые в поэзии «скитников» первого поколения — Есенин, Маяковский и Гумилев[222]. В самом начале 1930-х гг. критик Г. Хохлов, из рядов самих «скитников», подтверждая в целом все то же «движение имен», подчеркивал при этом «постоянство имени Пушкина» в осознании литературной преемственности[223]. Доля истины, без сомнения, присутствует даже в самых предвзятых взглядах современников на истоки и приоритеты «скитовского» творчества (поэзии прежде всего).

Руководитель пражского содружества периодически сам производил своеобразную ревизию собственной характеристики творческого профиля объединения. Так, в очерке 1926 г. основной стержень в поэзии «скитников» первых лет он видел в формуле «уход от старых и привычных форм», а поэтические уклоны первого поколения — в тяготении одной группы к акмеизму, другой — к футуризму, посредником между которыми выступал Есенин[224] (увлечение им Бем признал позднее как преходящее). Подводя первые итоги и анализируя опыт «Скита» за десять лет существования, Бем выдвинул три значимые вехи на пути, которым прошли пражане: призна-

ние роли современности в литературе; объективное отношение к советской литературе; влияние Маяковского (в данном случае — футуристической традиции русской литературы)[225]. В более поздних статьях[226] и выступлениях на вечерах «Скита» он окончательно уточнил свою характеристику первого этапа: «столкновение двух направлений "акмеизма" и "футуризма"», особо выделив при этом роль Б. Пастернака[227].

Пражане не боялись левизны русского футуризма, признавая его заслуги в формальных поисках «нового слова». В основе интереса, проявляемого «скитянами» к футуризму, была еще одна причина: более интенсивно, чем в других литературных центрах, пражане ощущали стихию надвигающегося нового времени, она свободнее вторгалась в их творчество.

Одной из ключевых фигур в поэтической эволюции «Скита», за исключением первых лет его существования, вне всякого сомнения, был Борис Пастернак. О роли его творческого опыта в литературе русского зарубежья впервые заговорил Л. Флейшман на первом международном симпозиуме, посвященном изучению проблем литературы пореволюционной эмиграции; он обратил внимание на «факт последовательного использования открытий пастернаковской поэтики в молодой довоенной эмигрантской поэзии — в противовес демонстративному неприятию ее (наравне с Маяковским и Хлебниковым) в кругу старших эмигрантских поэтов и в противоположность "цеховой" ориентации молодых парижских поэтов на наследие петербургской школы»[228].

Лев Гомолицкий в 1937 г. впервые поднял на теоретический уровень вопрос о том, существует ли понятие литературной «школы», «метода», «направления» в связи с поэзией пражского «Скита»[229]. В 1939 г. в «Арионе» рассуждая о творческом пути объединения, критик почти дословно повторил свою мысль: «Пражский "Скит" — единственная поэтическая группа, которая почти коллективно приняла на себя задачу продолжения стиля Пастернака. <...> Можно проследить на стихах скитников, какое воспитательное значение имело для них изучение метода Пастернака. Ошибкой их было лишь то, что они слишком поверили его литературности. В их практике метафорический стиль стал еще более приглаженным и вскоре подпал общему закону "красивости". Вся изощренность "Скита" пошла на эстетизацию приема»[230]. До известной меры Гомолицкий был прав: именно на переломе 1930-х и 1940-х гг. в исканиях «Скита» наметился иной вектор. Стремительно надвигающееся новое историческое время не обошло стороной и Прагу, на это указывают определенные знаки, появившиеся в «скитнической» поэзии данного периода: заметно меняющийся образный язык Э. Чегринцевой, не вполне понятый современной критикой, резонирующий с эсхатологическими мотивами в ее поэзии (сб. «Строфы»), поиски нового стиля у В. Лебедева, пытавшегося подвести свои предварительные философские итоги, элегичность образов И. Бем и архаическая пафосность языка в ее стихах[231].

Метод «Скита» Л. Гомолицкий определил как своего рода «формизм», подразумевая под этим термином поиски «новой формы» на путях развития традиции футуризма. Он рассматривал эти искания в параллели с твор-

чеством некоторых парижских поэтов (Мамченко)[232]. В этом же направлении развивалась мысль Г. Струве: заключение о том, что «в своем подходе к поэзии пражане были близки к парижским "формистам", Присмановой и Гингеру, и к Ладинскому»[233], он вывел из общего принципа, так или иначе присущего и тем и другим, — интереса к формальным экспериментам. Однако согласиться с этим утверждением не позволяет хотя бы тот факт, что ни диссонанс, ни антитеза, ни прозаизм эпитетов и образов «формистов»[234] никак нельзя принять за основу поэтики «Скита», ценившего новизну и неожиданность приема, даже эксперимент, но не ставившего во главу угла диссонанс как таковой. Отличительными элементами «скитовской» поэтики А.Л. Бем считал именно образность и «вещность»[235], в то время как в «опыте "Скита" опредметнить поэзию»[236] Ю. Иваск видел «героическую неудачу».

Платформу объединения в уже упоминаемом отзыве на сборники пражан В. Ходасевич сформулировал так: «Одною из главных целей "Скита" было воспитание литературного мастерства, независимо от того направления, в котором это мастерство стремилось развиться. Такая постановка занятий была педагогически глубоко правильна»[237].

Развивая традиции литературы Серебряного века, прежде всего акмеизма и футуризма, в незначительной мере имажинизма, и его наследников (Гумилев, Маяковский, Есенин, Пастернак, Цветаева), «Скит» привнес в литературу русского зарубежья малую лепту своеобразия своего творчества. В его литературном пространстве нашел отражение мир рельефный, предметный и «вещный», но мир XX века, с вошедшей в быт цивилизацией, равно как и духовной культурой человека этой эпохи.

*
* *

Примечательной стороной творчества «скитников» были переводы произведений чешской литературы на русский язык. Переводческая работа, с одной стороны, носила характер просветительства, а с другой — была попыткой обжить чужую культурную среду через язык[238]. В отличие от старшего поколения эмигрантская молодежь стремилась расширить рамки применения своих сил и способностей.

В одной из лекций А.Л. Бем констатировал, что на первом этапе «Скит» индифферентно относился к окружающей чешской среде, замкнувшись и углубившись в собственное творчество, что вполне соответствовало его названию. Тем не менее уже один из самых первых докладов на заседаниях объединения (доклад Н. Дзевановского) был посвящен переводной литературе, а спустя несколько лет появились и первые поэтические переводы «скитников» с чешского языка. Два перевода стихотворений П. Безруча, выполненные А. Фотинским и помеченные 1927 г., прозвучали в том же году на литературном вечере, посвященном чешскому поэту. Главный реферат о творчестве П. Безруча, впоследствии опубликованный журналом «Современные записки»[239], произнес А.Л. Бем.

Наибольшая заслуга среди «скитников» в сближении русского читателя-эмигранта с произведениями чешской поэзии принадлежала В. Лебедеву. Напечатав свой первый перевод двух стихотворений Й. Волкера в газете «Россия и славянство» в начале 1929 г.[240], он одновременно начинает сотрудничать в качестве постоянного переводчика и в журнале «Центральная Европа». За последующие десять лет Лебедев опубликовал в этом журнале около 140 стихотворений чешских писателей в переводе на русский язык (45 авторов). Несколько переводов прозаических произведений, сделанных им, были менее успешны. Перечень переведенных Лебедевым авторов почти полностью исчерпывал чешскую классическую и современную поэзию. Кроме этого он печатал в журнале статьи и рецензии, посвященные, главным образом, чешской поэзии XX в. В 1937 г. вышла в свет антология стихотворений чешских авторов «Стихи о смерти Т.Г. Масарика», переведенных им на русский язык, получившая доброжелательные отклики в чешской прессе. Кроме В. Лебедева успешно занималась художественным переводом с чешского и М. Мыслинская, около трех лет, в 1931–1933 гг., сотрудничавшая в этой области с журналом «Центральная Европа». Она печатала в журнале переводы чешской лирики (Э. Красногорская, Р. Есенская, Э. Врхлицкая, Р. Шварцова, С. Шпалова, а также К. Томан, К.Я. Эрбен, О. Фишер и Ф. Кубка). Помимо это Мыслинская переводила с польского языка, как поэзию, так и прозу (К. Вежинский, К. Иллакович, И. Вейсенгоф и К. Бандеровский). К середине 1930-х гг. интерес к немецкой поэзии другого скитника, К. Набокова, воплотился в конкретную форму: 4 июня 1935 г. на вечере «Скита» он читает свои переводы из немецких поэтов (монолог принца Гомбурского из драмы «Принц Фридрих Гомбургский» Г. Клейста, «Песнь судьбы — Гепериона» и «Полжизни» И. Гёльдерлина).

Руководитель объединения также внес свою лепту в межкультурный диалог: вскоре после смерти чешского писателя Виктора Дыка на русском языке была опубликована заключительная сцена из его пьесы «Поумневший Дон Кихот» в переводе А. Бема[241]. Переводил он также стихи О. Бржезины и П. Безруча, которые вошли в его научные статьи об этих крупнейших чешских поэтах[242].

*
* *

Своеобразно освещают творческую природу того или иного эмигрантского содружества, уточняя его портретные черты, литературные споры зарубежья. Дискуссии о судьбах русской литературы в эмиграции, начавшиеся уже во второй половине 1920-х гг, в первой половине 1930-х развернулись с новой силой, мощный импульс им придали статьи В. Вейдле «Чистая поэзия»[243] и «Сумерки стиха»[244]. Возобновив свой традиционный диалог, продолжили обсуждение путей развития современной поэзии за рубежом Г. Адамович и В. Ходасевич, отстаивавшие противоположные критические позиции[245]. Почти сразу в дискуссию, страницы для которой предо-

ставил и варшавский еженедельник «Меч», вступил А. Бем (статья «Соблазн простоты»[246]), сосредоточив внимание на основе основ парижской поэтической школы, получившей название «парижская нота». Эта статья, по сути, явилась исходной точкой полемики[247] руководителя «Скита» с «нотой» (полемика с ее идеологом Г. Адамовичем началась раньше[248]). Свой взгляд на поэтику этой школы он изложил в ряде статей, выходивших под рубрикой «Письма о литературе»[249]. По замечанию Л. Флейшмана, «в борьбе против "парижской ноты" и ее идеолога Г. Адамовича складывался общий фронт Варшавы с Прагой, Гомолицкого с Альфредом Бемом. У Бема не было в тот момент более энергичного союзника, чем Гомолицкий в его газетных выступлениях»[250].

Извечные споры между «столицей» и «провинцией», перенесенные из дореволюционной России на новую почву, обернулись полемическим диалогом двух литературных лагерей, «парижской ноты» и «Скита», со-противопоставлением двух направлений в эмигрантской поэзии — «парижского» и «пражского».

В середине 1930-х гг. А. Бем по этому поводу писал: «...поэтическое развитие Праги шло иным путем, чем в остальной эмиграции. Если Париж продолжал линию, оборванную революцией, непосредственно примыкая к школе символистов, почти не отразив в себе русского футуризма и его своеобразного преломления в поэзии Б. Пастернака и М. Цветаевой, то Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С. Есенина, и через В. Маяковского, и через Б. Пастернака. Это не подражание, а естественный путь развития русской поэзии. Думается мне, именно здесь лежит одно из основных различий между "пражской" и "парижской" школами <...>»[251]. Глубинная суть коренных различий между двумя типами творческого мировосприятия, как она виделась А. Бему, формулируется им еще раньше, в тезисах к одному из выступлений на вечерах «Скита». По его мнению, «парижская проза», к примеру, отмечена психологизмом замкнутой личности как следствием влияния Пруста, т. е. отрывом от русской традиции. Поэтическая корреляция противопоставляемых школ у Бема выглядит так: «"Я", пораженное миром» (парижане) и «мир, преображенный глазами поэта» (пражане). Декларируемая «парижской нотой» простота, скупость в использовании литературных средств в совокупности с субъективностью, по мысли Бема, таили в себе обеднение образа мира. «Предметность» («вещность») пражан способна была расширить тематические рамки поэзии, а метафоричность («вызывающая метафоричность»), образность языка наделяли мировосприятие новыми качествами, обогащали его[252]. В целом концепция А. Бема различала два подхода к пониманию значения литературного творчества для молодого поколения: «литература как средство самораскрытия» и «литература как преображение жизни»[253].

* * *

Спустя 10 лет после возникновения содружества А.Л. Бем, отвечая на вопрос, что объединяет «Скит», сформулировал его духовное кредо: «Об-

щение на почве творческих исканий. Убеждение в необходимости работы над словом. Стремление "быть с веком наравне". Чуткое прислушивание к явлениям литературы. Отношение к советской литературе. Свобода критики»[254]. Основное назначение пражского объединения Бем как педагог видел в его способности создать благоприятную обстановку для творческого роста одаренных молодых людей, и, если это произойдет, то «Скит», считал он, «объективно себя оправдал». Объединение как раз и было на протяжении почти двух десятков лет духовной средой обитания, творческой обителью и приютом литературно одаренной молодежи. Наиболее талантливые «скитники» стали достойными продолжателями традиций русской литературы XX в. «Скит» («Скит поэтов») создавал в Праге своеобразную творческую среду и, по сути, составил ей репутацию одного из главных после Парижа литературных центров русского зарубежья.

Примечания

[1] См.: *Бем А.* Творчество как особая форма активности (Вступительное слово к занятиям кружка молодых поэтов) // Студент. 1922. № 2. С. 4–5. Избранную библиографию А.Л. Бема см.: Bubeníková M., Vachalovská L. Alfred Ljudvigovič Bém (1886–1945?). Bibliografie. Praha, 1995.

[2] Эту же дату приводит А.Л. Бем: «Скит поэтов» // Своими путями. 1926. № 12–13. С. 47–48.

[3] Literární archiv Památníku národního písemnictví (Литературный архив Музея национальной письменности). Фонд А.Л. Бема (Далее — АЛБ). К. 20. Записи собраний 1927–1932 гг.

[4] Отдельным изданием книга вышла спустя много лет: *Бем А.Л.* Письма о литературе. Praha: Euroslavica, 1996.

[5] Дни. 1924. 5 сентября. № 556. С. 2–3.

[6] Воля России. 1929. № 12. С. 75–88.

[7] *Бунин И.* Избранные стихи. Париж, 1929.

[8] *Сирин В.* [В. Набоков]. На красных лапках // Руль. 1930. 29 января. № 2789. С. 2.

[9] Воля России. 1930. № 7–8. С. 655–661.

[10] Там же. С. 660–661.

[11] Новая газета. 1931. 1 марта. № 1. С. 4.

[12] Там же. 1931. 1 апреля. № 3. С. 3. Ср. его же статью «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» // Числа. 1930. № 2–3. С. 308–311.

[13] *Лебедев В.* Мистицизм или романтика // Новая газета. 1931. 1 мая. № 5. С. 4.

[14] За Свободу! 1931. 8 июля. № 177. С. 3–4.

[15] *Гиппиус З.* У кого мы в рабстве? (Слово, произнесенное на собрании кружка «Зеленая Лампа») // За Свободу! 1931. 21 июня. № 161. С. 3–5.

[16] Там же. 1931. 8 июля. № 177. С. 3.

[17] Меч. 1934. 8 июля. № 9–10.

[18] *Мережковский Д.* Около важного (О «Числах») // Меч. 1934. 5 августа. № 13–14.

[19] *Философов Д.* В защиту г. Федорова из Чехословакии // Там же.

[20] *Федоров В.* Точки над «i». (Ответ Д.С. Мережковскому) // Меч. 1934. 19 августа. № 15–16.

[21] *Бем А.* Свое и чужое // Меч. 1934. 2 сентября. № 17–18; См. также: *Бем А.Л.* Письма о литературе. С. 182–186.

[22] Скит. Прага. 1922–1940. Антология. Биографии. Документы / Вступ. ст., общ. ред. *Л.Н. Белошевской*; сост., биографии *Л.Н. Белошевской, В.П. Нечаева*. Слав. Ин-т АН ЧР. М.: Русский путь, 2006 (далее — Скит. Антология). С. 143–148.

[23] Меч. 1935. 13 января. № 2. С. 5: *Бем А.Л.* Письма о литературе. С. 196–200.

[24] Скит. Антология. С. 725–733.

[25] *Бем А.* Скит поэтов // Своими путями. 1926. № 12–13. С. 47.

[26] Студент. 1922. № 2. С. 4–5.

[27] См. о нем: *А<ндрее>в Н.* Литературный вечер в Праге // Россия и Славянство. 13 февраля. 1932. № 168.

[28] Archiv hl. města Prahy. Fond Svaz ruských spisovatelů a novinářů v ČSR (Фонд Союза русских писателей и журналистов в ЧСР), к. 11, папка 5, лл. 1, 25, 49, 146, 192, 208.

[29] Дни. 1925. 22 декабря. № 885. С. 3–4.

[30] См. о нем: Русские в Праге. 1918–1928 гг. / Ред.-изд. *С.П. Постников*. Прага, 1928. С. 137–140.

[31] *Бем А.* [Рец.] О. Мандельштам. О природе слова. Пб., 1922 // Воля России. 1923. № 6–7. С. 159–160.

[32] За свободу! 1922. 2 июля. № 193.

[33] Стихотворения В. Лебедева «Март» и Н. Болесциса «Прошлое» были напечатаны под заголовком «Скит поэтов» (Прага) (Студенческие годы. 1923. № 1. С. 5).

[34] Студенческие годы. 1923. № 2. С. 19.

[35] Воля России. 1925. № 11. С. 51–58. Были напечатаны произведения С. Рафальского, Б. Семенова, А. Туринцева и Н. Болесциса.

[36] Годы. 1926. № 4; Своими путями. 1926. № 12–13.

[37] *Бем А.* «Скит поэтов» // Своими путями. 1926. № 12–13. С. 47–48.

[38] В № 8–9 за 1926 г. вышла его рец. (под псевдонимом С. Раф.) «Ольга Далматова. Черные гроздья. Стихи. Рига». С. 238–240.

[39] См. его рец. под криптонимом А.Э.: И.И. Панаев. Литературные воспоминания // Воля России. 1928. № 4. С. 125–126; Молодые зарубежные поэты // Воля России. 1928. № 6. С. 117–120.

[40] Воля России. 1927. № 3, 5, 7, 8–9, 10.

[41] Там же. 1928. № 1. С. 21–39.

[42] См. об этом также: *Белошевская Л.* Молодая эмигрантская литература Праги: Объединение «Скит»: творческое лицо // Духовные течения русской и украинской эмиграции в Чехословацкой республике (1919–1939). Прага, 1999. С. 164–203.

[43] Об этом более подробно см.: *Задражилова М.* Марк Слоним — публицист и ведущий критик журнала «Воля России» // Rossica. 1997. № 1. С. 53–76.

[44] *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 107.

[45] Там же.

[46] Подборка стихов под заголовком «Пражские поэты в "Воле России"» (1928) не прошла мимо внимания Г. Адамовича, его отзыв, фельетонного характера, с трудом можно отнести к разряду литературной критики (Пражские поэты // Дни. 1928. 4 марта. № 1348).

[47] *А<дамович> Г.* [Рец.] «Скит» // Последние новости. 1934. 5 июля. № 4851.

[48] Последние новости.1935. 24 января. №. 5054. С. 2.

[49] Якорь: Антологии зарубежной поэзии / Сост. *Г.В. Адамович* и *М.Л. Кантор*. [Берлин]: Петрополис, 1936.

[50] *Терапиано Ю.* Перечитывая «Антологию» // Журнал Содружества. 1936. № 3. С. 10.

[51] *Иваск Ю.* Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сб. статей / Под ред. *Н.П. Полторацкого.* Питтсбург, 1972. С. 46.

[52] Подробные биографии членов объединения «Скит» см.: Скит. Антология.

[53] Сполохи. 1922. № 5. С. 2.

[54] Стихотворения, у которых не обозначен источник, опубликованы в кн.: Скит. Антология.

[55] Скит. Антология. С. 102–107.

[56] См., напр., стихотворения «Весеннее» (Огни. 1924. 2 июня), «Заводь» (Своими путями. 1925. № 5. С. 4), «Все будет так, как было прежде встарь...» (Перезвоны. 1926. № 17. С. 508) и др.

[57] На смерть Есенина // Своими путями. 1926. № 10–11. С. 18.

[58] Скит. Антология. С. 99–100.

[59] Скит. Антология. С. 100.

[60] Воля России. 1927. № 3. С. 64–65.

[61] Своими путями. 1924. № 1–2. С. 2.

[62] *Рафальский С.* За чертой: Стихи / Предисл *Э.М. Райса*; Послесл. *Р. Герра.* Париж, 1983. С. 11.

[63] Студенческие годы. 1923. № 5. С. 1.

[64] Отрывки из цикла «Путешественник» печатались в журналах «Своими путями» (1925. № 3–4; 1926. № 12–13), «Студенческие годы» (1925. № 2), «Воля России» (1925. № 11).

[65] Записки наблюдателя. Кн. 1. Прага, 1924. С. 24.

[66] *Бем А.* «Скит поэтов» // Своими путями. 1926. № 12–13. С. 47.

[67] «Дни как листья в зыбком хороводе...» (Перезвоны. 1926. № 18. С. 553), «Как солнечные зреющие нивы...» (Своими путями. 1925. № 8–9. С. 3), «Туман над осенью, над памятью... В тумане...» (Скит. Антология. С. 98).

[68] Воля России. 1926. № 1. С. 53–54. О парижских изданиях Д. Кобякова писали Г. Адамович (см.: *Адамович Г.* Собр. соч. Литературные беседы. Кн. 1. («Звено»: 1923–1926). СПб., 1998. С. 429–430; Кн. 2. («Звено»: 1926–1928). СПб., 1998. С. 253–254), В. Набоков (см.: *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе. Интервью. Рецензии. М., 1989. С. 346–347), В. Ходасевич (см.: *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 192).

[69] *Кобяков Д.* Вешняк: Ритмический цикл. Париж, 1926; *Его же.* Горечь: Стихи 1925–1926. Париж, 1927.

[70] Воля России. 1929. № 2. С. 2–9. См. также: Скит. Антология. С. 213–217.

[71] *Струве Г.* Заметки о стихах: Парижские и пражские «молодые» // Россия и славянство. 1929. 22 июня. № 30. С. 4.

[72] *Сирин В.* [Рец.] «Воля России». 1929. Кн. 2 // Руль. 1929. 8 мая. № 2567. С. 4.

[73] Новый журнал. 1952. Кн. 31. С. 335.

[74] В 1933 г. Б. Семенов участвовал в заседании чрезвычайной сессии совета Трудовой крестьянской партии («Крестьянской России») в качестве делегата от Эстонии.

[75] АЛБ. К. 6.

[76] Скит. Антология. С. 272–295.

[77] Из стихотворения «О, как презренно-безобразны...» // Там же. С. 300.

[78] Новый журнал. 1958. Кн. 53. С. 301–302.

[79] Текст поэмы см.: *Копршивова А.* Российские эмигранты во Вшенорах — Мокропсах — Черношицах (двадцатые годы 20-го века). Прага, 2000. С. 26–33.

[80] *Флейшман Л.С.* Пушкин в русской Варшаве // Пушкин и культура русского за-

рубежья. Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения. 1–3 июля 1999. Москва. Русский путь, 2000. С. 112.

[81] *Бем А.* «Вскипевшая жизнь эмигранта»: О стихах Льва Гомолицкого // Меч. 1936. 14 июня. № 24. С. 5; *Бем А.* Письма о литературе. С. 264.

[82] *Воеводин А.* Черное солнце (Студенческие годы. 1923. № 5), *Тидеман И.* «Бог – мое право» (Студенческие годы. 1924. № 1), «Концы» (Своими путями. 1926. № 12–13), «Тифозный эшелон» (Воля России. 1927. № 8–9); М. Иванников «В степи» (Своими путями. 1924. №1–2).

[83] *Воеводин А.* «Тягота» (Студенческие годы. 1923. № 1), «Ольга» (сб. Ковчег. 1926); *Иванников М.* «Очень просто» (рукопись, АЛБ. К. 19).

[84] Скит. Антология. С. 118–126. См. критический отзыв на рассказ: *Книрринг И.* [Рец.] «Воля России». VII–IX. Прага. 1927 // Дни. 1925. 20 октября. № 1215. С. 3.

[85] *Адамович Г.* <Молодые прозаики в журнале «Своими путями»> // *Адамович Г.* Собр. соч. Литературные беседы. Кн. 2. / Вступ. ст., сост. и примеч. *О.А. Коростелева.* СПб., 1998. С. 71.

[86] Там же. С. 70, 73.

[87] См.: Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды: Письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову (1955–1958) / Публ. *О.А. Коростелева* // Минувшее. Исторический альманах. Кн. 21. М.; СПб., 1997. С. 432.

[88] *Таубер Е.* Годы дружбы с М.Д. Иванниковым // Новый журнал. Кн. 96. Нью-Йорк, 1969. С. 94.

[89] О сборнике см. также нашу статью: *Белошевская Л.* Вячеслав Лебедев. «Звездный крен» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. [Т. 3.] Книги. М., 2000. С. 129–132.

[90] Из стихотворения «Огненные города» // Вяч. Лебедев «Звездный крен». Изд. «Скит». Прага, 1929. С. 32.

[91] *Бем А.* Вступительное слово на собрании «Скита» 4 июня 1935 г. // Скит. Антология. С. 670.

[92] *Бем А.* Вступление к вечеру В.Г. Федорова и В. Лебедева 22 янв<аря> 1932 г. // Там же. С. 662.

[93] Там же. С. 661.

[94] *А<ндрее>в Н.* Литературный вечер в Праге // Россия и славянство. 1932. 13 февраля. № 168. С. 3.

[95] Скит. Антология. С. 174.

[96] Там же. С. 178.

[97] См., например: *Эйснер А.* [Рец.] Вячеслав Лебедев. Звездный крен. Стихи 1926–1928. Прага. 1929 // Казаки. 1929. № 1. С. 29–31; *Нальянч С.* [Рец.] Литературные заметки. Семен Витязевский. Четвертое кольцо. 1930. — Юрий Мадельштам. Остров. 1930. — Вячеслав Лебедев. Звездный крен. Стихи 1925–1928. Прага, 1929 // За Свободу! 1930. 5 мая. № 119 (3100). С. 3; *Кайгородова И.* [Рец.] Вячеслав Лебедев. Звездный крен. Стихи. Прага, 1929 г. // Новь. 1930. № 3. Окт. С. 8.

[98] *Струве Г.* Заметки о стихах. Парижские и пражские «молодые» // Россия и славянство. 1929. 22 июня. № 30. С. 4.

[99] Там же.

[100] *Лебедев В.* Звездный крен. Прага, 1929. С. 5.

[101] *Слоним М.* О молодых поэтах // Воля России. 1930. № 4. С. 366.

[102] *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 112.

[103] Об этой поэме см. нашу статью: *Белошевская* Л. Молодое поколение Праги и Пушкин // Пушкин и культура русского зарубежья: Сб. статей. М., 2000. С. 144–152;

см. также статью: *Спроге Л.* Об одном аспекте пушкинской темы в пражском «Ските поэтов»: творчество Вячеслава Лебедева в 20-е годы // Пушкинский сборник. Puškino rinkinys. 200 metų jubiliejui paminėti. Vilnius, 1999. С. 108–115.

[104] *Бем А.* «Вскипевшая жизнь эмигранта»: О стихах Льва Гомолицкого // Меч. 1936. 14 июня. № 24. С. 5; *Бем А.* Письма о литературе. С. 263.

[105] *Слоним М.* Россия и Европа (По поводу двух поэм) // Воля России. 1928. № 5. С. 55.

[106] Воля России. 1928. № 1. С. 40–46. Первый опубликованный рассказ «Аталама» вышел с пометкой «Далиборка» (Годы. 1926. № 4. С. 4–6).

[107] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 240.

[108] *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 112.

[109] Скит. Антология. С. 361.

[110] Воля России. 1928. № 5. С. 39–43.

[111] Там же. С. 363–364.

[112] Воля России. 1929. № 10–11. С. 207–209; 1930. № 2. С. 188–190.

[113] *Э<йснер> А.* [Рец.] Стихотворение. Поэзия и поэтическая критика. Сборники под редакцией Б. Божнева. Вып. 1 и 2. Париж, 1928 // Воля России. 1928. № 6. С. 117–120.

[114] *Бем А.* О стихах Эмилии Чегринцевой // Меч. 1936. 22 марта. № 12. С. 5; *Бем А.* Письма о литературе. С. 249.

[115] Из стихотворения «Зубочистки грозят, как рапиры...» // *Чегринцева Э.* Посещения. Прага, 1936. С. 18.

[116] Вступительное слово... 4 июня 1935 г. // Скит. Антология. С. 674.

[117] Из стихотворения «Сжимала все упорней тьма...» // Скит. Антология. С. 406.

[118] *Р<оос> М.* [Рец.] Скит III. Прага. 1935 // Новь. 1935. № 8. С. 193.

[119] АЛБ. К. 11.

[120] *Г<омолицкий> Л.* [Рец.] Эмилия Чегринцева. «Посещения» // Меч. 1936. 8 ноября. № 45. С. 6.

[121] Из стихотворения «Ближе утро. Нехотя и вяло...» // *Чегринцева Э.* Посещения. С. 7.

[122] Там же.

[123] Там же.

[124] *Б <ули>ч В.* [Рец.] Эмилия Чегринцева. Посещения. 1936 // Журнал Содружества. 1936. № 10. С. 29–30.

[125] *Цетлин М.* [Рец.] Эмилия Чегринцева. Посещения. Стихи. Прага, 1936 // Современные записки. 1936. № 62. С. 440–441.

[126] Об этом поэме см.: *Штейн Э.* Вторая жизнь стихотворения // Rossica. 1997. № 2. С. 63–67.

[127] Скит. Антология. С. 414.

[128] *Адамович Г.* [Рец.] Литературные заметки. Стихи: В. Смоленский. Наедине. — Вера Булич. Пленный ветер. — Эмилия Чегринцева. Строфы // Последние новости. 1938. 12 мая. № 6255.

[129] *Адамович Г.* Стихи // Последние новости. 1934. 8 февраля. № 4705. С. 2.

[130] *Андреев Ник.* [Рец.] «Строфы». О стихах Э. Чегринцевой // Меч. 1938 № 25. С. 6.

[131] Скит. Антология. С. 443.

[132] *Бем А.* Поэзия Аллы Головиной // Молва. 1933. 17 декабря. № 289; *Бем А.* Письма о литературе. С. 147, 152, 154. (В основу статьи положено вступительное слово на вечере А. Головиной, состоявшемся 28 ноября 1933 г. в Праге.)

[133] Скит. Антология. С. 447.

[134] *Бем А.* Поэзия Аллы Головиной // *Бем А.* Письма о литературе. С. 154.

[135] *Адамович Г.* Литературные заметки. «Новь». Сборник седьмой. Таллин, 1934. — Раиса Блох. Тишина. 1935. — Алла Головина. Лебединая карусель. 1935. — Сонет о России // Последние новости. 1935. 24 января. № 5054. С. 2.

[136] *Цетлин М.* «О современной эмигрантской литературе» // Современные записки. 1935. № 58. С. 460.

[137] *Н.* [Рец.] Лебединая карусель. (По поводу сборника Аллы Головиной) // Обозрение. Дневник (Белград). 1935. № 14.

[138] *Таубер Е.* [Рец.] С. Прегель. Разговор с памятью. 1935. — Л. Червинская. Приближение. 1934. — Алла Головина. Лебединая карусель. 1935. — Ирина Кнорринг. Стихи о себе. 1931 // Русское дело. 1936. 15 августа. № 8.

[139] Вступительное слово... 4-го июня 1935 г. // Скит. Антология. С. 672.

[140] *Ходасевич В.* Книги и люди. Новые стихи // Возрождение. 1935. 28 марта. № 3585. Созвучно Ходасевичу мнение Е. Эткинда на поэтическую природу поэзии А. Головиной в предисловии «О поэзии Аллы Головиной» к составленному им сборнику «Городской ангел» (Брюссель, 1989).

[141] Новь. Сб. 3. 1930. С. 4–5.

[142] Вступительное слово... 4 июня 1935 г. // Скит. Антология. С. 673–674.

[143] Скит. Антология. С. 528.

[144] *Спроге Л.* «...Вороша старинные листы...»: Набоковский автограф в альбоме Татьяны Ратгауз // Культура русской диаспоры: Владимир Набоков — 100. Материалы научной конференции (Таллинн-Тарту, 14–17 января 1999). Таллинн, 2000. С. 393.

[145] См. об этом, напр., рец.: *Недзельский Е.* Василий Федоров. «Суд Вареника». Прага, 1930 // Руль. 1930. 24 декабря. № 3065; *Пильский П.* Но смех уже не тот. Новая книга Вас. Федорова «Прекрасная Эсмеральда» // Сегодня. 1933. 22 апреля. № 111; *Бицилли П.* Две эмигрантские литературы // Россия и славянство. 1933. 4 февраля. № 213. С. 3.

[146] *Ходасевич В.* Книги и люди. «Канареечное счастье» // Возрождение. 1938. 11 марта. № 4122. С. 9.

[147] *Андреев Н.* Об особенностях и основных этапах развития русской литературы за рубежом (опыт постановки темы) // Русская литература в эмиграции. С. 27.

[148] Новь. [Сб. 1] 1928. С. 2.

[149] Некоторые общие данные о библиографии работ Н. Андреева см.: Скит. Антология. С. 538–543. Его критические отклики на произведения В. Набокова републикованы в кн.: Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 101–102, 186–195.

[150] См., напр., его заметки о жизни объединения: *А<ндреев> Н.* [Рец.] «Скит поэтов» // Новь. 1930. Сб. 3. С. 4; *Николин Н.* [Андреев] Письмо из Праги. Вечер «Скита поэтов» // За Свободу! 1930. 26 мая. № 140; *А<ндрее>в Н.* Литературный вечер в Праге // Россия и славянство. 1932. 13 февраля. № 168. С. 3.

[151] См., напр.: Сегодня. 1930. 1 сентября. № 240; Новая газета. 1931. 1 марта. № 1.

[152] Новь. Сб. [1.] 1928 С. 3; Там же. Сб. [2] 1929. С. 7.

[153] *Х <охлов Г.>* [Рец.] Г. Газданов «Вечер у Клэр». Париж, 1930 // Русский магазин. (Тарту) 1930. № 1. С. 25–27.

[154] См. его рец.: *Х<охлов> Г.* В. Сирин. «Возвращение Чорба». Берлин, 1929 // Воля России. 1930. № 2. С. 190–191 (републ.: Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. С. 47–48); *Н<овик> Ал.* Журнальная беллетристика (Современные записки, № 45) // Воля России. 1931. № 3–4. С. 375–378; *Новик Ал.* За-

щита Лужина. Берлин, 1930 // Современные записки. 1931. № 45. С. 514–517 (републ. Классик без ретуши. С 67–69).

[155] См. его рецензию: *М<ансветов> Влад.* «Полярная Звезда». Литературный ежемесячник. № 1. Париж. Брюссель. 1935 // Меч. 1935. 28 июня. № 25. С. 4.

[156] Скит. Антология. С. 433.

[157] Вступительное слово... 22 ап<реля> 1932 г. // Скит. Антология. С. 664.

[158] *Ледковская М.* Забытый поэт: Кирилл Владимирович Набоков // Новый журнал. 1997. № 209. С. 285.

[159] *Раевский Н.* Воспомининия о Владимире Набокове // Простор. 1989. Февраль. № 2. С. 115.

[160] *Ледковская М.* Забытый поэт. С. 282.

[161] Вступительное слово... 4 июня 1935 г. // Скит. Антология. С. 674.

[162] См.: *Якобсон Р.* Взгляд на «Вид» Гёльдерлина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

[163] *Набоков К.* Свиданье («Там в тишине...») // Современные записки. 1937. № 65. С. 170–171.

[164] АЛБ. К. 20.

[165] О жизни и творчестве Е. Гессена см. также: *Каменская В.* О Евгении Гессене // Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. Результаты и перспективы проведенных исследований. Фонды Славянской библиотеки и пражских архивов. Praha 1995. Ч. 1. С. 274–283; *Ее же*: Поэт Евгений Гессен // Евреи в культуре русского зарубежья / Сост. *М. Пархомовский.* Том V. Иерусалим, 1996. С. 5–15.

[166] Журнал Содружества. 1935. № 7. С. 39.

[167] Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии... Ч. 1. С. 279.

[168] Вступительное слово... 4 июня 1935 г. // Скит. Антология. С. 682.

[169] Вступительное слово... 13.XII.1937 г. // Там же. С. 681.

[170] Там же. С. 609–611.

[171] *Б< улич> В.* [Рец.] Скит. Непериодический сборник. IV. Прага 1937 г. // Журнал Содружества. 1937. № 8–9. С. 34–35.

[172] *Морковин В.* Воспоминания // Русская литература. 1993. № 1. С. 212.

[173] Вступительное слово... 13.XII.1937 // Скит. Антология. С. 681.

[174] Там же. С. 627–628.

[175] Стихотворение «Пролог» («На небе прозрачными руками...») // Скит. Антология. С. 630–631.

[176] Современные записки. 1935. № 58. С. 22.

[177] Воля России. 1931. № 1–2. С. 49–50.

[178] В названии опубликованного стихотворения опечатка: Из Уинфреда Оуэна // Скит. [Сб.] II. Прага, 1934. С. 10.

[179] *Барт С.* Собрание стихотворений / Сост. и вступ. ст. *Д.С. Гессена*; Под общ. ред. *Л. Флейшмана.* Stanford Slavic Studies. Vol. 24. Stanford, 2002.

[180] Terlecký N. Šest metrů úsměvů / Přel. M. Majerová. Praha, 1946; Den osmý, Praha, 1947; Vítr se vrací, Praha, 1948; Nejkrásnější země, Praha, 1948.

[181] Из стихотворения «Андромаха» II // Скит. Антология. С. 648.

[182] Из стихотворения «Орфей» (1937–1939) // Там же. С. 643.

[183] Л*<ев> Г<омолицкий>*. [Рец.] «Скит» // Молва. 1933. 23 апреля. № 93 (316). С. 4

[184] *Адамович Г.* Стихи: «Невод». Сборник берлинских поэтов. Берлин, 1933. — «Скит». Сборник пражских поэтов. Прага, 1933. — «Без последствий». Сборник стихов П. Ставров. Париж, 1933 // Последние новости. 1933. 25 мая. № 4446. С. 2.

185 А.Р. [Рец.] Скит. Прага. 1933 // Числа. 1933. № 9. С. 228.

186 *Шаховская З.* Литературные поколения // Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созванный факультетом славесности Женевского университета и Швейцарской Академией славистики. Женева, 13–15 апреля 1978. Lausanne: L’Age d’Homme, 1981. С. 56.

187 *Л<ев> Г<омолицкий>* [Рец.] «Скит» II // Меч. 1934. 10 июня. № 6. С. 14–15.

188 *А<дамович> Г.* [Рец.] Скит // Последние новости. 1934. 5 июля. № 4851.

189 *Г<омолицкий> Л.* [Рец.] «Скит»: Скит. III. Прага. 1935 // Меч. 1935. 7 июля. № 26. С. 6.

190 *Р<оос> М.* [Рец.] Скит III. Прага. 1935 // Новь. 1935. № 8. С. 193.

191 Там же.

192 *Терапиано Ю.* [Рец.] «Скит». Сборник III. Прага. 1935 // Журнал содружества. 1935. № 7. С. 39.

193 *<Роос> М.* [Рец.] Скит III. Прага. 1935 // Новь. Сб. 8. 1935. С. 193.

194 *Терапиано Ю.* [Рец.] Скит. Сборник III. Прага. 1935 // Журнал Содружества. 1935. № 7. С. 39.

195 *Ходасевич В.* Книги и люди («Любовь вторая». — «Скит». — Переводы Владимира Слободника) // Возрождение. 1935. 22 августа. № 3732. С. 3.

196 См., напр., рецензию В<еры> Б<улич> (Журнале Содружества. 1937. № 8–9. С. 34–35).

197 *Гомолицкий Л.* [Рец.] «Скит поэтов» // Меч. 18 июля 1937. № 27. С. 6.

198 См. предисловие Ю. Иваска к антологии русской зарубежной поэзии «На Западе» (Сост. *Ю.П. Иваск.* Нью-Йорк, 1953). С. 6.

199 Скит. Антология. С. 99.

200 Там же. С. 171.

201 Там же. С. 210.

202 Годы. 1926. № 4. С. 2.

203 Из стихотворения «Бесчувствие» // Скит. Антология. С. 369.

204 Из стихотворения «Цирк» // Там же. С. 368.

205 АЛБ. К. 17.

206 Например, заключительные главы «Поэмы временных лет» (Скит. Антология. С. 190–200).

207 *Чегринцева Э.* Прага // *Чегринцева Э.* Посещения. С. 21.

208 АЛБ. К. 18 (стихотворение «Прага»).

209 *Ратгауз Т.* На Карловом мосту // *Клименко-Ратгауз Т.* Вся моя жизнь. С. 29.

210 *Бем. И.* Прага // Скит. Антология. С. 644.

211 Из стихотворения «Зубочистки грозят, как рапиры...» // «Посещения». С. 19.

212 Из стихотворения «Болезнь» // Скит. Антология. С. 410.

213 *Чегринцева Э.* Посещения. С. 26.

214 Меч. 1936. 22 марта. № 12; *Бем А.* Письма о литературе. С. 250.

215 Из стихотворения «Это будет первое восстанье...» // Скит. Антология. С. 456.

216 Там же. С. 452.

217 *Пахмусс Т.* Из русской зарубежной поэзии: I Двойственное видение мира в поэзии Аллы Головиной // Записки русской академической группы в США. Т. XXVI. New York, 1994. С. 173–174.

218 *Головина А.* Лебединая карусель. С. 57–58.

219 Более подробно см.: *Белошевская Л.* Вячеслав Лебедев. «Звездный крен» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Книги. М., 2000. С. 129–132.

220 *Бем А.* Скит поэтов // Своими путями. 1926. № 12–13. С. 47.

[221] См. статью А. Бема «О поэзии Эмилии Чегринцевой»; очерк «Скит поэтов» (АЛБ. К. 12).

[222] *Шаховская З.* Литературные поколения. С. 57.

[223] Х <охлов> Письмо из Праги // Новая газета. 1931. 1 марта. № 1. С. 6.

[224] *Бем А.* «Скит поэтов» // Своими путями. 1926. № 12–13. С. 47.

[225] Вступительное слово на юбил<ейном> вечере «Скита» 22 апр<еля> 1932 г. // Скит. Антология. С. 663.

[226] Напр., статья «О стихах Эмилии Чегринцевой».

[227] Вступительное слово на юбил<ейном> вечере «Скита» 13.12.1937 // Скит. Антология. С. 678.

[228] *Флейшман Л.* Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // Одна или две русских литературы. С. 63–76.

[229] *Гомолицкий Л.* [Рец.] «Скит поэтов» // Меч. 1937. 18 июля. С. 6.

[230] *Гомолицкий Л.* Арион. С. 47.

[231] *Бем И.* Орфей. Прага, 1943.

[232] *Гомолицкий Л.* Арион. С. 40–51.

[233] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 239.

[234] Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 486.

[235] *Бем А.* Русская литература в эмиграции // Меч. 1939. 22 января. № 4. С. 5. См. также: *Бем А.* Письма о литературе. С. 336.

[236] См. письмо Л. Гомолицкого А.Л. Бему от 11 января 1935 (АЛБ. К. 3).

[237] *Ходасевич В.* Книги и люди («Любовь вторая». — «Скит». — Переводы Владимира Слободника) // Возрождение. 1935. 22 августа. № 3732. С. 3.

[238] По этой теме см. также нашу статью «Перевод в системе межкультурных связей русской эмиграции в Чехословакии в 20-е — 30-е годы» (Slavia, 62. 1993. № 4. С. 507–518).

[239] Современные записки. 1929. Кн. 39. С. 515–527.

[240] Россия и Славянство. 1929. 16 февраля. № 12. С. 3.

[241] Россия и славянство. 1931. 30 мая. № 131. С. 3–4. Кроме того, А.Л. Бем перевел статью Т.Г. Масарика «Мое отношение к Гете» // Научные труды Русского народного университета в Праге. Т. 5. Прага, 1933. С. 125–127.

[242] См. статьи А. Бема: Отокар Бржезина: Выразитель гения чешского народа // Записки Русского народного университета. 1930. Кн. 3. С. 127–158; Петр Безруч // Современные записки. 1929. № 39. С. 515–527.

[243] Современные записки. 1933. № 53. С. 310–323.

[244] Встречи. Париж. 1934, март. С. 105–107.

[245] См., напр., статьи: *Адамович Г.* Стихи // Последние новости. 1934. 8 февраля. № 4705; *Ходасевич В.* Кризис поэзии // Возрождение. 1934. 12 апреля. № 3235.

[246] Меч. 1934. 22 июля. № 11–12. С. 14–16.

[247] См.: *Задражилова М.* Безответный триалог // Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии... Ч. I. С. 181–196.

[248] *Бем А.* О критиках и критике (Статья вторая) // Руль. 1931. 6 мая. № 3173; *Бем А.Л.* Письма о литературе. С. 37–41. Но более значительна в этом смысле была статья: *Бем А.* Культ Пушкина и колеблющие треножник // Руль. 1931. 18 июня. № 3208; *Бем А.Л.* Письма о литературе. С. 53–58.

[249] Напр., «О двух направлениях в современной поэзии», «Столичный провинциализм», «В тупике», «Вне жизни (Об альманахе “Круг”, 1936)», «Поэзия Л. Червинской

(Лидия Червинская. Рассветы. Стихи. Париж, 1937») и др. (все републ. в кн.: *Бем А.Л.* Письма о литературе).

[250] *Флейшман Л.С.* Пушкин в русской Варшаве // Пушкин и культура русского зарубежья. С. 125.

[251] *Бем А.* О стихах Эмилии Чегринцевой // Меч. 1936. 22 марта. № 12. С. 5; *Бем А.Л.* Письма о литературе. С. 248.

[252] См.: Скит. Антология. С. 665–667. Ср. с некоторыми положениями статьи «Соблазн простоты» (*Бем А.Л.* Письма о литературе. С. 180).

[253] Задачи современной эмигрантской литературы... 19 мая 1944 г. // Скит. Антология. С. 667–668.

[254] Вступительное слово... 22 апр[еля] 1932 г. // Там же. С. 664.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения «скитников»

Кобяков Д. Керамика: Тринадцать вещей двадцать четвертого года. Париж: Птицелов, 1925.

Скачков М. Музыка моторов: Лирика. Praha: Изд. О. Белова, 1926. Devětsil.

Лебедев В. Звездный крен: Стихи 1926–1928 / Под общ. ред. *А.Л. Бема.* Прага, 1929.

Федоров В. Суд Вареника: Рассказы 1926–1930 / Под общ. ред. *А.Л. Бема.* Прага: Изд. В.Д. Колесников, 1930.

Гомолицкий Л. Дуновение: Стихи. Варшава: Литературное содружество, 1932. (Множит. техника).

Скит. [Вып.] I / Под ред. *В.М. Лебедева* и *В.В. Морковина*; Под общ. рук. *А.Л. Бема.* Прага, 1933. № 3 в серии изданий «Скита». Непериодический сборник.

Федоров В. Прекрасная Эсмеральда: Эмигрантские рассказы. Ужгород: Школьная помощь, 1933.

Скит [Вып.] II / Под ред. *А.С. Головиной, В.В. Морковина, Э.К. Чегринцевой*; Под общ. рук. *А.Л. Бема.* Прага, 1934. № 4 в серии изданий «Скита». Непериодический сборник.

Скит [Вып.] III / Под ред. *Н.Е. Андреева* и *Т.В. Тукалевской*; под общ. рук. *А.Л. Бема.* Прага, 1935. № 6 в серии изданий «Скита». Непериодический сборник.

Головина А. Лебединая карусель: Стихи 1929–1934 / Под ред. *А.Л. Бема.* Берлин: Петрополис, 1935. № 5 в серии изданий «Скита».

Морковин В. Тобозо: Поэма. Таллин: Новь, 1935. № 8 в серии изданий «Скита».

Чегринцева Э. Посещения: Стихи 1929–1936. Таллин: Новь, Прага, 1936. № 7 в серии изданий «Скита».

Скит [Вып.] IV / Под ред. *Е.С. Гессена* и *Э.К. Чегринцевой.* Прага, 1937. № 9 в серии изданий «Скита». Непериодический сборник.

Федоров В. Канареечное счастье. Ужгород: Школьная помощь, 1938.

Чегринцева Э. Строфы. Варшава: Священная лира, 1938.

Кроткова Х. Белым по черному. Нью-Йорк; Париж, 1951.

Васильковская А. [Глушкова Е.] Узелок: Стихи. Сан-Франциско, 1957.

Бем И. Орфей: Стихи. 1937–1941. Прага, 1943 (На правах рукописи; множит. техника).

Крестинская М. Осколки. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977.

Рафальский С. За чертой: Стихи / Предисл. *Э.М. Райса*; Послесл. *Р.Ю. Герра*. Париж: Альбатрос, 1983.

Рафальский С. Николин бор. Париж: Альбатрос, 1984.

Клименко-Ратгауз Т. Вся моя жизнь: Стихотворения, воспоминания об отце / Предисл. *Л. Черевичника*. Рига: Лиесма, 1987.

Рафальский С. Их памяти: Статьи / Сост. *Т.Н. Рафальской* и *Р.Ю. Герра*; Послесл. *Р.Ю. Герра*. Париж: Альбатрос, 1987.

Головина А. Городской ангел: Избранные стихи / Сост. и предисл. *Е. Эткинда*. Брюссель, 1989.

Головина А. Ночные птицы. [Bruxelles], 1990.

Федоров В. Канареечное счастье / Сост., предисл., примеч. *В.П. Нечаева*. М.: Московский рабочий, 1990.

Головина А. Вилла «Надежда»: Стихи. Рассказы / Сост. *Л.Г. Баранова-Гонченко*. М.: Современник, 1992.

Бем А.Л. Письма о литературе / Сост., предисл. *М. Бубениковой* и *Л. Вахаловской*; Примеч. *Л. Белошевской* и *М. Бубениковой*; Ред. *Л. Белошевская*. Praha: Euroslavica, 1995.

Мякотина Н. Мой долог путь...: Стихи. София, 1998 (Издание семьи автора).

Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / Сост. *С.Г. Бочарова;* Предисл., коммент. *С.Г. Бочарова*, *И.З. Сурат*. М.: Языки славянской культуры, 2001.

Эйснер А. Человек начинается с горя: Стихотворения разных лет. М.: Водолей Publishers, 2005 (Малый Серебряный век).

«Скит». Прага. 1922–1940: Антология. Биографии. Документы / Вступ. ст., общ. ред. *Л.Н. Белошевской*; Сост., биографии *Л.Н. Белошевской, В.П. Нечаева*. Славянский институт АН ЧР. М.: Русский путь, 2006.

Литература о «Ските» («Ските поэтов»)

Белошевская Л. Пражский «Скит»: Попытка реконструкции // Rossica. 1996, № 1.

Вокруг «Скита» / Публ. *О.М. Малевича* // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1994 год. СПб., 1998.

Белошевская Л. Молодая эмигрантская литература Праги: Объединение «Скит»: творческое лицо // Духовные течения русской и украинской эмиграции в Чехословацкой республике (1919–1939). Прага, 1999. С. 164–203.

Малевич О.М. К вопросу о роли А.Л. Бема в русской культуре первой половины XX века (А.Л. Бем в пражском «Ските») // Зарубежная Россия. 1917–1939 гг. Сборник статей. СПб., 2000. С. 308–314.

Белошевская Л. Пражское литературное содружество «Скит» // «Скит». Прага. 1922–1940: Антология. Биографии. Документы. М.: Русский путь, 2006.

Л.Н. Белошевская

Арсений Несмелов

Один из самых ярких поэтов русской дальневосточной диаспоры Арсений Несмелов (Арсений Иванович Митропольский) по возрасту принадлежал к тому поколению, из которого вышли крупнейшие русские поэты XX века, — Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Борис Пастернак, Велимир Хлебников, Владимир Маяковский. Но в отличие от них, прозвучавших еще в 1910-е гг., заметен в литературе он стал лишь в третье десятилетие XX века. До этого были редкие публикации в журнале «Нива» (1911—1912 гг.), да маленькая книжка «Военные странички» (М., 1915), включившая в себя пять стихотворений и двенадцать рассказов, написанных офицером Одиннадцатого гренадерского Фанагорийского полка, в котором он почти три года воевал на фронтах Первой мировой.

Поэтом с собственным лицом, со своей узнаваемой *нотой* Несмелов становится только в последние годы жизни в России — во Владивостоке, куда в 1920 г. попадает он, бывший белый офицер, за спиной которого — колчаковская армия, трагедия Омска[1], Ледяной поход с частями генерала В.О. Каппеля через всю Сибирь до Читы... Выжить в столице Дальневосточной республики, перенесшей за неполных три года и японскую оккупацию, и правительственную чехарду, и партизанщину, и финальное, уже победоносное, вторжение Красной армии, ему помогает перо. Несмелов работает редактором русского листка при японской газете «Владиво-Ниппо», печатается во владивостокских газетах и журналах, которые во множестве возникали тогда в вольном городе. Выпускает первый сборник «Стихи» (Владивосток, 1921), затем отдельным изданием поэму «Тихвин» (Владивосток, 1922) и еще один сборник «Уступы» (Владивосток, 1924). Начинают появляться первые отклики. Николай Асеев, попавший во Владивосток еще в октябре 1918-го, в статье «Полузадушенный талант» («Дальневосточное обозрение», 14 ноября 1920) отмечает «изумительную остроту наблюдательности» поэта, его «“любовь к определению”, к “эпитету в отношении вещей”»[2]. Журнал «Сибирские огни», издававшийся в г. Новониколаевске (с 1925 — Новосибирск) помещает рецензию на сборник «Уступы»: поэт Вивиан Итин пишет о «странных и прекрасных» стихах Несмелова почти восторженно[3]. В июне 1924 г. об этом сборнике благожелательно отзывается Бо-

рис Пастернак: «Подают книжки стихов с Тихого океана. Почтовая бандероль, Арсений Несмелов, хорошие стихи»[4].

Культурная жизнь во Владивостоке била ключом. Несмелов посещает собрания литературно-художественного общества, организованного по инициативе Асеева. Общество собиралось в «нижнем помещении театра на Светланской»[5], благоустроенном усилиями самих его членов. Это был «Балаганчик», «веселый кабачок, где читались стихи, доклады и прочее»[6]. Именно здесь Несмелов знакомится с Асеевым и с другим будущим лефовцем С. Третьяковым, являвшимся, по его свидетельству, душою кружка[7]. Общается с писателем С. Скитальцем, поэтами В. Арсеньевым, В. Мартом, Л. Ещиным, который станет его близким другом.

Одновременно идет поиск своего места в литературе. «Проповедую строгую школу / На отроге угрюмо-гористом, / И дикарь, изрыгая юколу, Называет меня футуристом» — так начинается стихотворение «В себе» (1921), обращенное к Асееву, с которым во владивостокские годы Несмелов соприкасался творчески и духовно, восхищаясь его виртуозным, ритмически сильным стихом, метафорической смелостью, богатством поэтических ассоциаций. Асееву посвящено стихотворение «Голубой разряд» (1920), открывающее сборник «Стихи», — своего рода заявка Несмелова на владение поэтической техникой: изысканные метафоры («Ложась в постель — ладью покоя / Ловлю плавучие стихи», «И засыпая, все баючей, / Кружусь, захваченный в лассо / В лучи истонченных созвучий — Сон. / Сон. / Сон»), энергический, стремительный стих, а главное ритм, подчиняющий себе слово, влекущий за собой читателя от первой до последней строки. Есть в первом сборнике стихи, посвященные Третьякову, — творческий портрет поэта, отлитый в четырнадцать строк:

Отточенный! Вы — с молотом в руке,
Уверенно, рассчитано и метко,
Эпитет Ваш, скользящий по строке —
Свистящая гиперболой кометка.
(«Поэт», 1920)

В футуризме Несмелова привлекала неудержимость творческого дерзания, стремление художника властвовать над первозданной энергией жизни, оформляя стихию, сковывая ее «броней крепких строк» («Где ваш резец, скользя, вдавил ребро: / Металлопластика по раскаленной стали»). Привлекала и сама эта мощная, витальная сила, враждебная аполлонической мере, тихой, безбурной ясности, неудержимая в своем натиске, свирепо крушащая все преграды:

Он был когда-нибудь бизоном
И в джунглях, в вервиях лиан,
Дышал стремительным озоном,
Луной кровавой осиян.
И фыркал злобными ноздрями

И вяз копытом в теплый ил.
Сражался грозно с дикарями,
Ревел и в чащу уходил.

<...>

— Прошли века, и человеком
Он носит бычие рога,
И глаз его, подбросив веко,
Гипнотизирует врага.
И как тогда — дорога черства,
Но он принес из хладных недр
Свое звериное упорство,
Своих рогов железокедр. —

так в стихотворении «Оборотень» (1920) рисует Несмелов Владимира Маяковского, футуристический Эверест в окружении больших и малых вершин поэзии XX века. В других его стихах отзовется ритм Маяковского, только графически (через узнаваемую *лесенку*) Несмелов его не покажет: «Город задернут шторой, / Гул от тупых копыт его. / Я уже не тот, который / День на себе испытывал. / Взор — в голубые скважины. / Сердце, прищурясь, целится». Появятся у него и характерные *маяковские* обороты, рифмы, аллитерации: «Всадник устало к гриве ник, / Птицы летели за море. / Рифма звенит, как гривенник, / Прыгающий на мраморе. <...> Мы же, слепцы и Лазари / Тысячелетних плаваний, — / Ищем путей из глаз зари / И — моряки без гаваней». Радикальное расширение возможностей поэтической речи, свобода в обращении со словом, смелость сопряжения далеких, казалось бы, несопрягаемых понятий и смыслов — вот что привлекает его в Маяковском. Позднее в стихотворении «Переходя границу», написанном уже в Харбине и посвященном окончательному разрыву с родиной, он так скажет о русском языке, который уносит с собой из страны, где ему нет уже места:

...Не знаю лучшего
Для сквернословий и молитв,
Он, изумительный, — от Тютчева
До Маяковского велик.

И все же, несмотря на восхищение отдельными представителями футуризма, ранний Несмелов хотя и черпал из их источника, но не так, чтобы наполнить сосуд до краев. Да, во владивостокских сборниках есть стихи, написанные в футуристической манере. Однако большей частью футуристические обороты — эпатажные, размашистые, построенные на смелых сближениях («Нейроны, объятые спячкой, / Разжали свои кулачки»; «Вот — торжествующей спазмой / Сжался родящий живот», «Глядит: на летящей в космос / Земле зашаталась ось, / И туч золотые космы / Отброшены взмахом вкось»; «Чьи кипы душ он шоркал на прилавке?») носят у Несмелова

характер *краски*, одной из многих на палитре художника. Эта краска налагается на полотно не для того, чтобы сосредоточить на себе центр внимания, отрывая его от главного смысла, а для того, чтобы, вместе с другими, не менее важными красками, выявить этот главный, целостный смысл.

Слагая *славу* «гению Маяковского», Несмелов подчеркивает то единство внешнего и внутреннего, которое являл собою этот великан с громоподобным голосом и всесокрушающим, разящим стихом. В стихотворении, посвященном Третьякову, — то же восхищающее Несмелова соответствие между внешним обликом поэта и обликом творимого им стиха: «Ваш острый профиль, кажется, красив, / И вы, отточенный и вытянутый в шпагу, / Страшны для тех, кто, образ износив, / Свой хладный бред простер ареопагу». Возможно, была в этом восхищении какая-то очень личная нота. Мы не имеем фотографий Несмелова владивостокского периода его творчества, но по харбинским знаем, что у него была самая рядовая и мирная внешность: овальное, со спокойными чертами лицо, фигура чуть мешковатая, со склонностью к полноте. Серебряный век, помешанный на жизнетворчестве, требовал от поэта гармонии между внешностью, судьбой и стихами, и поэты, как могли, стремились этому соответствовать (А. Блок, А. Белый, В. Иванов...), а если не могли (как М. Волошин и Е. Дмитриева), то прибегали к мистификаторству (поэтическая авантюра с Черубиной де Габриак), к творчеству собственной легенды (Н. Гумилев, М. Кузмин). Этот дух жизнетворчества еще был жив в начале 1920-х гг., и Арсений Несмелов, не красавец, не атлет, с совсем не героическим псевдонимом, непохожий ни на колосса Маяковского, ни на стройного, как будто очерченного острым грифелем Третьякова, так или иначе должен был на него реагировать.

В воспоминаниях «О себе и о Владивостоке», говоря о начале своего сотрудничества в дальневосточных изданиях, Несмелов писал: «Стороной я проведал, что про меня говорят, будто я горбун, урод, не желающий, чтобы это знали, а потому никому не показывающийся. Меня это забавляло, и потому я продолжал хранить свое инкогнито еще несколько месяцев»[8]. Думается, когда этот слух пронесся, он представлялся тридцатилетнему поэту не только забавным. В стихотворении «Урод» (1920) Несмелов как бы озвучивает навязанную ему легенду, подчеркивая *ужас* разрыва между наружным безобразием, смешным, жалким, отталкивающим, и внутренним *светлым* содержанием «я»: «Что же делать, если я урод, / Если я горбатый Квазимодо?», «Что же делать, если я умен, / А мой череп шелудив и гноен?», «Я люблю вечернюю зарю / И луну в сияющей короне, / О себе давно я говорю / Как другой, как путник посторонний».

Вопросы, которые бросает в мир лирический герой этого стихотворения, ощущающий мысль как чугунное бремя («Я живу, прикованный к уму, / Ржавой цепью брошен гнев Господень»), сродни тем круцификсным вопросам, которые задают герои-идеологи Достоевского с их тяжким даром «Все сознавать» — в том числе и дисгармонии человеческой природы, и свое бессилие перед круговоротом вещей. Как и герой Достоевского, он жаждет сбросить с себя иго ума, вернуться в счастливую бессознательность,

где нет необходимости выбора и нет знания того, что всему на земле приходит конец:

Господи, верни меня в исток
Радости звериной или нежной,
Посади голубенький цветок
На моей пустыне белоснежной.

Однако такое желание, простительное для существа, болезненно переживающего свою ущербность («Есть несчастья тысячи имен, / Но не каждый ужаса достоин»), убийственно для *поэта*, дар которого и состоит в том, чтобы все сознавать и, сознавая, запечатлевать в слове. Да, порой Несмелов и жаждет, как герой его стихотворения, простой, ясной, нерассуждающей жизни, в которой нет места разъедающей рефлексии и нет того убийственно-острого, все подмечающего зрения («Ведь я поэт, и глаз мой — лупа!»; «И знаете, я — крошечная моль, / Которой кто-то дал искусство видеть»), которое разрушает безмятежность спокойно-обыденного взгляда на мир: «Грехи отцов и прадедов грехи — / Вот груз тоски на точках нервных клеток, / И этот груз — кладя и так и этак — / Я на плечах тащу через стихи. / И думаю, взглянувший на верхи / Иных вершин, где горный воздух редок: / Не лучше ли возить в санях соседок, / Укрывши их в медвежий мех дохи» («Освистанный поэт»[9]). Но большей частью он видит в дарованной ему способности *сознать и сказать* — не опостылевшую, ненужную тяжесть, а долг, к исполнению которого он призван, как призван солдат к исполнению приказа даже тогда, когда этот приказ несет ему смерть.

Ранний Несмелов обнаруживает особый интерес к человеческим типам, к разнообразию людских характеров и судеб. У него слагается своя «Человеческая комедия», но только в стихах. В первом сборнике следуют один за другим, с некоторыми перебивками, стихотворения «Урод», «Авантюрист», «Пираты», «Истеричка», «Неврастеник», «Сестричка», «Буржуазка», «Монгол», «Самцы», «Гнилой старичок», «Поэт», «Фельетонист», «Подруги», «Враги», «Страдающий студент». Во втором к ним присоединяются «Девушка», «Солдат», «Анархисты», «Бандит». А из стихотворений, печатавшихся во владивостокских изданиях, но в сборники не вошедших, сюда же примыкают «Беженки», «Любовница», «Спутник», «Девка». Где размашистым письмом, где тонкой графикой, где нежной пастелью Несмелов набрасывает эти образы, тащит на подмостки высокой поэзии жизнь как она есть во всей ее непричесанности, свободе, безудержной широте. То заглянет внутрь теплушки, где «у жаркой печки / Офицерши варят обед»: генеральша, «важная дама», недовольно ворчит: «Плебейки! Проклятый чад!», а в сердцах молчащих женщин («У каждой по пять галчат») кипит возмущение: «— Стащить ее с верхней полки, / И мокрой тряпкой — в рот!» («Беженки»[10]) — такая вот революция в вагонном масштабе... То изобразит колоритную фигуру монгола: «На сосках — клочье блестящей шерсти, / Клетка ребер ширится, дыша, / Из косых растянутых отверстий /

Черных глаз — глядит душа. / Маленькая, юркая, с упругой / Скользкохлопотливой хитрецой. / Он ручной, но все-таки зверюга, / А лицо!» А то в виде своеобразного вызова изломанным поэтессам-эстеткам нарисует молодую, ядреную деваху, веселую, пышащую здоровьем, уверенную в себе:

Изогнутая, выпячив бедро
И шлепая подошвами босыми,
Тяжелое помойное ведро
Несет легко ступеньками косыми.
Подоткнутою юбкой обнажив
Изгибы икр, достойных строгой лепки,
Сошла на двор. Меж шлюх и сторожих
Уже звенит задорно голос крепкий.

(«Девка»[11])

Психологический анализ, сопутствующий изображению, зависит и от объекта, на который направлен луч авторского ви́дения, и, не в последнюю очередь, от личных симпатий поэта. Он может вестись отстраненно («Бандит»), а может и страстно («Вы нежите, вы дразните меня / Изнеженным и развращенным барством. / И я сломаю вашу чистоту / И ваши плечи, худенькие плечи / Моей любви поднимут тяготу / И понесут ее сквозь жизнь далече» — «Буржуазка»). Может быть понимающе-снисходительным («Ах, я устала от этой скромной, / Тихой и бедной жизни вдвоем!» — «Любовница»), а может — довольно жестким, как в стихотворении «Истеричка», где автор бросает в лицо женщине пророчество о ее близком самоубийстве:

Образ ваш весь разгадан
Парою точных строк,

Это узнаем скоро,
Может быть, даже завтра...
Записью репортера
Станут мои стихи.

Несмелова интересуют не только человеческие типы, но и «страсти людские», влияющие на образование этих типов. Страсть к приключениям, разбивающая мещанский покой, страсть к морю, делающая человека пленником ласковой и страшной стихии, страсть к террору, заставляющая метать бомбы под ноги жертв. Наконец, любовная страсть, вулканическая, неудержимая, неистребимая в человеке, как бы ни корежила его жизнь, тесно сплетенная с темной основой нашего естества... Огонь сладострастия бьется за стенами тюрьмы («Их душит зной и запах тьмы, / Им снится ласковое тело», «Рычат, кусая тюфяки, / Самцы, заросшие щетиной» — «Самцы»), поднимается даже в «гнилом старичке», тайно подглядывающем за ласками юных («Гнилой старичок»), щекочет нервы юной красотке,

к которой «По веревочной лестнице / <...> Поднимается паж», и таки заставляет «лукавую прелестницу» перерезать веревку, чтобы потом, кусая тонкие пальчики, жадно слушать, как разбивается насмерть несчастный и как плачет над мальчиком «растерявшийся грум» («Дьявол», из сб. «Стихи»). В своих намеках на темного, злого Эрота, несущего не только восторги любви, но и смерть (еще одно стихотворение из сборника «Стихи», где намечена эта тема, «Мученик», рисует очередную жертву пола: герой в страхе бежит, преследуемый похотливой городской дамой, и, в конце концов, падает бездыханным), Несмелов вносит свою малую лепту в ту философию эроса, которая складывалась в России, начиная с Пушкина и Тютчева, Достоевского и Соловьева, Мережковского и Бердяева.

Писал ли Несмелов в начале 1920-х гг. о революции? Несомненно, писал. И об отношении его к событию, разбившему надвое судьбы страны и миллионов ее граждан, ниже пойдет речь специально. Но в сборниках Владивостокского периода, демонстрировавших его тогдашнее творческое лицо, мысль, запечатленную в поэтическом слове, эта тема стушевана. Случайно ли это? Думается, совсем не случайно.

В воспоминаниях поэта «О себе и о Владивостоке» описан характерный эпизод, хорошо передающий умонастроение бывшего офицера Арсения Митропольского в первые годы его мирного существования:

«Раз, катаясь на моторном катере по Амурскому заливу — нас было человек семь — мы, сделав верст двенадцать, пристали у одинокой скалы Коврижки. Карабкаясь на эту могилу каторжан, строивших Уссурийскую дорогу, — мы наткнулись на дотлевавший костер, указывавший на присутствие людей.

Почти рядом, в расщелине, мы нашли их: двух парней с одной берданкой. Было оружие и у нас.

— Что за люди?

Они не запирались:

— Партизаны с той стороны. Связь.

Злоба гражданской войны уже угасла в нас, хотя почти все мы еще недавно было офицерами. Да, мы не ощутили в них врагов, не тронули их и никому не сказали об их присутствии на Коврижке. Не жалею ли я теперь об этом? Нет, слишком ласковы были небо и море и слишком мы обмякли уж от стихов и всего того, что Кок называл “мурой”, — убить не вышло бы так естественно, как это выходило два года назад. А, следовательно, убивать не надо было»[12].

Именно так: злоба угасла. Несмелов устал от ненависти, от противостояния, от необходимости убивать. В обоих владивостокских сборниках поэта нет ни одного стихотворения о революции, а если и слышатся в них отзвуки войны, Первой мировой и Гражданской, то господствующая в них точка зрения — не политическая, разделяющая на наших и ваших, а этическая, всечеловеческая. Война — это ненависть и убийство, это физическое страдание, кровь, смерть. Именно такой лик войны представал в тех пяти стихотворениях, что вошли в книжку «Военные странички», вышедшую еще до революции: гибнет от бомбежки маленький Ян («Худенькая

шейка, / Яростная рана» — «Там»); умирающий австриец, шепчет запекшимися губами «Вшистко едно», и автор, запечатлевая на бумаге смертную тоску одного из тысяч и миллионов погибших в бессмысленной бойне, говорит о себе и своих товарищах: «Наши лица угрюмы и строги... / Мы проходим по грязной дороге, / Не надеясь вернуться назад» («Австриец»). А в стихах 1920—1922 гг. будет и убитая медсестра («Сестричка», из сб. «Стихи»), и раненый, что идет, выбиваясь из сил, по осеннему лесу, а потом падает, захлебываясь собственным потом, — еще одна безвестная смерть («Раненый», из сб. «Стихи»). Шесть скупых строк занимает описанье расстрела — стихотворение кратко, как краток миг, нужный для того, чтобы вот этот конкретный, живой человек превратился в корчащуюся в пыли массу, на которую холодно и бесстрастно будет взирать «монокль луны» («Убийство», из сб. «Стихи»). И на фоне нарочито отстраненной и оттого особенно жуткой картины — сочувственный и какой-то даже родной образ смерти, кочующей по степным просторам вместе с людьми, кротко переносящей вместе с ними все тяготы военных будней, до тех пор, пока не придет ей пора сказать пред небесами свое последнее слово: «— Выполнен приказ твой государев — / Нет живого, тлеют человеки» («Спутница», из сб. «Стихи»).

Прошедший сквозь войны и революции, всем существом своим знавший, что такое «упоение в бою», о котором говорил пушкинский Вальсингам, Несмелов в то же время не менее остро ощущал неправду войны (позднее об этой неправде войны, о трагедии погибающих на ней солдат, о ее напрасных жертвах он напишет рассказ — «Короткий удар»[13]). Ощущал противоестественность братоубийственного состояния для человека, которому дан высший, Христов закон — любви, сострадания, братотворения. Характерно стихотворение, которое, по признанию бывшего офицера Арсения Митропольского, было первым из написанных им во Владивостоке, именно с него, напечатанного в газете «Голос Родины» 4 апреля 1920 г.[14], начался поэт Арсений Несмелов:

Серб, боснийский солдат, и английский матрос
Поджидали у моста быстроглазую швейку.
Каждый думал — моя. Каждый нежность ей нес
И за девичий взор, и за нежную шейку...
И присели — врагами взглянув — на скамейку
Серб, боснийский солдат, и английский матрос.

Серб любил лишь Дунай. Англичанин давно
Все вокруг презирал, кроме трубки и виски...
А девчонка не шла. Становилось темно,
Опускали к реке тучи саван свой низкий...
И солдат посмотрел на матроса, как близкий,
Будто другом он был или знались давно.

Закурили, сказав на своем языке
Каждый что-то о том, что Россия — болото.

И на лицах у них от сигар позолота
Колебалась. А там, далеко, на реке
Русский парень запел заунывное что-то...
Каждый хмуро ворчал на своем языке.

А потом, в кабачке, где хрипел контрабас,
Недовольно ворча на визгливые скрипки,
Пили огненный спирт и запененный квас,
И друг другу сквозь дым посылали улыбки
Через залитый стол, неопрятный и зыбкий,
У окна, в кабачке, где гудел контрабас.

Каждый хочет любить, и солдат, и моряк,
Каждый хочет иметь и невесту, и друга,
Только дни тяжелы; только дни наши вьюга,
Только вьюга они, заклубившая мрак.
Так кричали они, понимая друг друга
Черный сербский солдат и английский моряк.

Это стихотворение, первоначально называвшееся «Соперники», а в сборнике «Полустанок» (Харбин, 1938) переменившее заголовок на «Интервенты», передает главное убежденье поэта, которое вынес он из кровавого семилетия, протекшего от 1914 г., когда он взял в руки винтовку, до 1920-го, когда во Владивостоке за двадцать иен продал свой браунинг. И хотя потом у него бывало в руках оружие, он больше никогда не поднял его на человека.

Контрастом к взвинченной, раздираемой энергиями ненависти эпохе встает в ранних стихах Несмелова образ Тихвина, маленького русского городка, где течет неспешная — довоенная, дореволюционная — жизнь с ее монастырским звоном, церковными службами, двунадесятыми праздниками, с ее уездными балами, теплыми булками, пирогами с капустой, да мало ли с чем еще.

Молодой, ленивый городок,
Снежный, синеватый и лукавый,
Под ногой свежо хрустит ледок,
В высоте златятся свечи-главы,
И плывет, на волнах красной лавы,
Солнышко — корабль усталый в док.

Так начинается поэма «Тихвин». А вот как она заканчивается:

И опять, измученный, неправый —
Я влюблен в старинный городок
Снежный, синеватый и лукавый.
Слушаю призыв монастыря,
Силуэты вижу в желтых окнах,

И алеет зимняя заря
В облаках, на розовых волокнах.

Кольцевая композиция настойчиво дает понять, что в поэме важен совсем не сюжет, в основу которого лег случай, запечатлевшийся в юношеской памяти Арсения Митропольского: послушник Василий, светлый и чистый юноша, с талантом скульптора (тайком лепит из глины «богов»), влюбляется в гимназистку Клашу и в конце концов кончает с собой. Важен самый образ Тихвина как образ утраченного рая, о котором на проклятой, политой кровью земле вспоминают слепые и грешные люди, который видят они в своих снах, к которому неудержимо влекутся сердцем. Недаром название городка невольно заставляет вспомнить молитву «Свете тихий», звучащую на каждой вечерне.

Увы, реальная, мимотекущая жизнь была совсем не тиха. Когда во Владивосток войдут красноармейские части, с Несмелова будет взята подписка о невыезде. Печататься ему не запретят. Но перспектива возможного ареста для него, бывшего белого офицера, с каждым днем становится все реальнее. И тогда Несмелов решается на дерзкий поступок. В мае 1924 г. он с тремя товарищами покидает Владивосток и перебирается в Маньчжурию, в Харбин, где и оседает почти на двадцать пять лет.

О том, как происходил этот переход, Несмелов коротко рассказал в воспоминаниях[15]. Дал он и три художественных его варианта — в стихотворении «Переходя границу» и рассказах 1930-х гг. «Le sourire» и «Ленка рыжая». В первом рассказе группа белых офицеров, изнемогших от долгого, полного опасностей бегства («на лодке через Амурский залив, оттуда к границе, через нее»), оказывается в приграничном китайском городке. Сил идти дальше уже не осталось. В бедной китайской харчевне, куда зашли они хоть что-то поесть на последние оставшиеся копейки, один из офицеров утыкается во французский журнал, пестрящий женскими объявлениями о знакомствах. И вот «тень женщины, вошедшая за циновку китайской харчевни», «запах женщины», который почуяли «четверо мужчин, измученных блужданиями по тайге, исчерпавших все запасы мужества»[16], рождает в беглецах неукротимую, жадную волю к жизни. Они находят в себе силы для последнего, решающего для жизни рывка (как «Самцы» в раннем несмеловском стихотворении, влекомые зовом плоти, в конце концов распиливают решетку и прыгают со второго этажа постылой тюрьмы). Идут ночами по пустынной дороге, когда слышат лай собак, сворачивают в сопки и лишь на четвертый день достигают Пограничной. В рассказе «Ленка рыжая» герой, переправленный через Амурский залив знакомым рыбаком, совершает переход по китайской земле в сопровождении случайно встреченной им в лесу женщины: две пропащих судьбы соединяются на время путешествия и расходятся навсегда, когда оно подходит к концу.

Итак, Несмелов в Харбине, городе, основанном в 1898 г. русскими строителями Китайско-Восточной железной дороги и насчитывавшем к началу 1920-х гг. уже около 200000 тыс. населения, которое существенно пополнилось эмигрантами из России после разгрома Белого движения в Сибири

и падения Дальневосточной республики. На протяжении двадцати пяти лет, до вступления в город советских войск в августе 1945-го, этот город на китайской реке Сунгари являлся духовным и культурным центром российской диаспоры на Дальнем Востоке. На Юридическом факультете и в Политехническом институте преподавали правоведы, историки, философы Н.В. Устрялов, Г.К. Гинс, Н.И. Никифоров, В.А. Рязановский, В.В. Энгельфельд, Н.А. Сетницкий. Широкие исследования по истории, археологии, географии, этнографии, почвоведению, флоре и фауне Маньчжурии и Китая вели И.Г. Баранов, Т.П. Гордеев, А.С. Лукашкин, В.В. Поносов, Б.В. Скворцов, В.Я. Толмачев и др. 1920-е — 1930-е гг. были для города «временем расцвета музыкального, оперного, драматического, хореографического и других видов искусства»[17]. В «маленьком Париже», так называли тогда Харбин, гастролировали музыканты и певцы с мировыми именами, Л. Сирота, Л. Крейцер, Л. Годовский, Ф. Шаляпин, А. Мозжухин, В. Касторский, С. Лемешев, И. Козловский А. Вертинский... В городе кипела литературная жизнь. Издавались газеты, журналы, поэтические сборники. «В одном только 1922 г. в Харбине выходило 60 периодических изданий, в 1923-м — 53 и столько же в 1925-м»[18]. С 1927 по 1945 гг. вышло более 860 номеров литературно-художественного журнала «Рубеж». В Харбине и другом центре дальневосточной эмиграции Шанхае жили и работали писатели С.Г. Скиталец, Вс.Н. Иванов, Н.А. Байков, поэты С. Алымов, А. Ачаир, Б. Бета, Л. Ещин, В. Логинов, В. Март, Н. Щеголев, М. Щербаков, председатель содружества русских работников искусства «Понедельник», главный редактор альманаха «Врата» (Кн. 1–2, Шанхай, 1934–1935), и др. В 1926 г. при харбинском отделении Христианского союза молодых людей YMCA было образовано литературно-художественное объединение «Чураевка», возглавляемое поэтом Алексеем Ачаиром. На чураевские вторники, где читались доклады о литературе, философии, живописи, музыке, порой собиралось до тысячи человек.

Годы жизни в Китае стали для Несмелова годами его духовного и творческого акме. С 1929 по 1942 гг. здесь вышли отдельным изданием пять сборников его стихотворений, три поэмы, рассказы о войне. Он печатается в «Заре», «Рубеже», «Рупоре», шанхайском «Понедельнике», альманахах «Багульник» и «Врата», журнале «Луч Азии». В 1927–1929 гг. сотрудничает даже в советском журнале «Сибирские огни» (Новосибирск). Его стихи и рассказы появляются в европейских и американских изданиях — «Современных записках» (Париж), «Вольной Сибири» (Прага), «Воле России» (Прага), «Москве» (Чикаго), «Земля Колумба» (Сан-Франциско), а в 1936 г. Г. Адамович включает стихи Несмелова в антологию эмигрантской поэзии «Якорь». Молодые поэты Харбина смотрят на него как на мэтра, а эмигрантская критика в Европе, не очень жалующая поэзию Русского Китая, для него делает некоторое исключение.

В свое время Достоевский сетовал на то, что, в отличие Тургенева, Льва Толстого, Гончарова, которым прочный материальный достаток позволяет работать неспешно и в свое удовольствие, тщательно отделывая каждую вещь, сам он вынужден писать много, надрывно, не считаясь ни со здоро-

вьем, ни с жизненными неурядицами, ибо литература — единственное, что доставляет ему средства к существованию. В том же положении находился и эмигрант Арсений Несмелов. По свидетельству современников, он был «единственным харбинским поэтом и писателем, жившим исключительно на свой литературный заработок»[19], и сам себя называл «ремесленником», повторяя, не без вызова: «Такой же честный труд, как труд портного или сапожника»[20]. С 1925 по 1927 гг. Несмелов еще имел штатную службу, работая постоянным сотрудником газеты «Дальневосточная трибуна», но потом газета закрылась, и он окончательно ушел в свободное плавание. Печатался под множеством псевдонимов — «Н. Арсеньев», «С. Трельский», «Н. Рахманов», «Тетя Розга», «Золушка», «Гри» и др., помимо литературных обзоров, статей, рецензий сочинял фельетоны в стихах и прозе, рассказывая «о городских происшествиях, о драках между соседями, перебранках между соседками»[21], писал на заказ поздравления, эпитафии, не чурался даже сочинения стихотворных реклам, за которые неплохо платили и на которые, по воспоминаниям современников, он тратил ровно пять минут в день. Отдушиной (и некоторым подкреплением к скудному столу) служила рыбная ловля. Вместе с другом Николаем Гаммером из газеты «Заря» он садился в лодку «Удача» (единственное его «движимое имущество»[22]) и уплывал далеко от города, часто проводя на реке Сунгари целые дни.

И все же литературная поденщина, необходимая для добывания хлеба насущного, не составляла основного содержания жизни. Параллельно ей шла глубинная творческая работа. Окончательно перейдя Рубикон, сознательно выбрав изгнание, Несмелов, напрягая все духовные силы, стремится осмыслить то, что произошло в последние десять лет со страной, вдуматься в судьбы своих современников, каждая из которых, порой, стоила целой поэмы.

Очень точно сказал о Несмелове Валерий Перелешин: «Говорил он за целое поколение людей, которые в ранней юности попали на германскую войну, сражались в белых армиях и, наконец, оказались за рубежом — и не в понятной Европе, а в неведомых Даурии, Монголии, Маньчжурии»[23].

Стихи об этих людях — офицерах, солдатах сначала Первой мировой, а потом и Гражданской войны, жертвенно служивших России, воевавших за белую идею, а теперь коротающих свой век лодочниками, конторщиками, если повезет — мелкими лавочниками, не раз появятся в его харбинских сборниках «Без России» (1931), «Полустанок» (1938), «Белая флотилия» (1942). Вот бывший храбрый ротный В.В. Казанцев («Василий Васильич Казанцев. / И огненно вспомнились мне — / Усищев протуберансы, / Кожанка и цейс на ремне»), а ныне «почтенный бухгалтер» сидит и что-то усердно считает в своем учреждении. Без следа канули дни, когда он поднимал роту в атаку, когда «под пулями мешкал», помогая раненому однополчанину. Теперь перед нами «куцый, кургузый / Уже располневший субъект», источающий серость и скуку, безликая «конторская мымра». Сначала горькое недоумение, а потом злую боль вызывает в поэте эта нежданная встреча, в которой оба не узнают друг друга, — намек на то, что и он сам, бывший офицер Арсений Митропольский, тоже непоправимо и страш-

но изменился в чужой стороне: постарел, потускнел, потерял былую выправку, и душа в нем тоже потускнела и замерла, утратив отзывчивость юных, жизнерадостных лет.

«Года революции, где вы? / Кому ваш грядущий сигнал?» — вопрошает — кого? себя? пустоту? — офицер Белой армии, как несколькими годами ранее вопрошали о том же бывшие красноармейцы, поэты «Кузницы» Михаил Герасимов, Владимир Кириллов, Григорий Санников: им было неуютно и неприкаянно в душной, безыдеальной стихии нэпа; они, так же как их бывшие смертные враги по Октябрю и Гражданской, не могли смириться с тем, что вместе с кровью, тифом и горем огненных лет исчезли жертвенность, одушевленность идеей, готовность положить душу свою за други своя; и они тщетно пытались удержаться на волне былого энтузиазма, как потом столь же тщетно будет пытаться удержаться на этой волне Арсений Несмелов (как же — «Сам Ленин был нашим врагом!»), хорошо сознавая, какой конец на деле ожидает их всех: «Смешно! Постарели и вымрем / В безлюдьи осеннем, нагом».

В поэтических размышленьях Несмелова о судьбах его поколения не раз будут возникать образы сверстников, на челе и жизни которых все чаще оставляет свои отметины время, идущее вперед и только вперед. И не раз будет он удивляться горестным переменам, происходящим с теми, кто когда-то гордо и неподкупно нес честь русского офицера, верой и правдой исполняя свой долг в самые трагические для Белой армии дни, а теперь просто пытается выжить — как получится, как придется, — гася в себе воинскую гордость, душевно окорачивая себя, а порой — и сознательно стирая в себе память о родине.

Но совершенно иное впечатление производят на него бывшие солдаты-крестьяне, те, что были взяты в Первую мировую от сохи и бороны. Их, с самого своего рождения накрепко связанных с почвой, носящих не только в душе, но и в натруженных, заскорузлых ладонях эту память земли, вынужденная эмиграция не может ни сломать, ни переродить. Бывший крестьянин и здесь найдет себе опору в простом и нужном труде:

Мужика спасет работа,
Сын степного мужика.
Эти руки, эта лодка,
Трудовые пятаки,
Марширующие четко
Волны Сунгари-реки.

(«Лодочник»)

«Что за мужество и сила / В этом облике простом» — восхищается поэт русским солдатом: сначала с царской, потом с Белой армией прошел он «Путь из Люблина на Краков / И от Омска на Казань», «До последней переклички / Отвечал из строя: *Есть*!», а теперь столь же надежно и верно служит соотечественникам на реке Сунгари, перевозя их на лодке-плоскодонке то на тот, то на этот берег.

У русского интеллигента, человека из бумажки, сама память о родине, на которую он еще и в обиде (не мать оказалась, а мачеха), приобретает головной, книжный характер — «Свою страну, страну судьбы лихой / Я вспоминаю лишь литературно». То всплывет в голове Хорь из тургеневского рассказа, то Вера и Райский из гончаровского «Обрыва», то дьякон Ахилла из лесковских «Соборян»... Для солдата-крестьянина — это живой, родимый кусок земли, который поливал он своим потом и кровью, это родная деревенька, изба, поле, лес, деревенский погост, где покоятся его предки. Органическая, въевшаяся буквально во все поры тела память о родимой земле, в сущности, и помогает бывшему крестьянину выжить в далеком Китае, где хоть и чужая земля, но все же земля, и река, хоть и чужая, но все же река, и трудиться можно всюду, главное чтобы работу свою исполнять честно, людям на радость, Богу во славу.

Несмелов не раз будет изображать этих простых и цельных людей, и не раз будет сетовать на свою и своих современников оторванность от почвы, искусственность, книжность. И в то же время эта книжность время от времени будет давать себя знать в его лирике. Как иначе объяснить стихотворение «Переходя границу», появившееся в сборнике «Без России» (1931), где поэт обращается к Родине, которую вынужденно покидает, как к ветреной, безответственной кокотке, бросившей его в угоду новому сердечному увлечению:

Пусть дней не мало вместе пройдено,
Но вот не нужен я и чужд,
Ведь вы же женщина — о Родина! —
И, следовательно, к чему ж

Все то, что сердцем в злобе брошено,
Что высказано сгоряча:
Мы расстаемся *по хорошему*
Чтоб никогда не докучать

Друг другу больше.

Юрий Терапиано в рецензии на сборник «Без России» справедливо упрекал Несмелова за эту книжную, вычурную интонацию. «Книга Арсения Несмелова <...> претендует выражать его личную и общую трагедию. Но как Арсений Несмелов не чувствует, что подобное обращение к Родине на вы, при его добром намерении, непростительно»[24]. Однако, справедливости ради, нужно сказать, что Несмелов отнюдь не настаивал на своей «позе» по отношению к вскормившей его стране. В том же сборнике «Без России» есть и другие стихотворения, где книжности нет и следа, где по отношению к родине господствует иная — чистая, искренняя интонация: скорби, любви, печалования. И родина предстает не в сочиненном образе любовницы, а в живом (народном) образе матери, к лону которой сердечно припадают ее сыновья, по которой смертно тоскуют в чужой стороне,

которую любят несмотря ни на что и за которую готовы отдать каждую каплю своей эмигрантской крови.

Что касается отношения Несмелова к революции, то мы найдем у него спектр самых разных, порой противоположных оценок. Здесь и упоенность музыкой революции, и проклятия, бросаемые в адрес большевиков, и апология Белого движения, и попытка увидеть случившееся глазами красных, и обобщающая, уже не политическая, а историческая точка зрения, которая требует не эмоций, позитивно или негативно окрашенных, а понимания причин явления, его движущих сил, перспективы развития.

Первая, *эстетическая* оценка совершившегося переворота — в статье Несмелова «Сквозь рухнувшие этажи (О творчестве Н. Асеева)». Только два поэта, подчеркивает Несмелов, выразили сущность революционной эпохи, дали, каждый в своем повороте, «лирику бунтующего дня»[25]. Один из них — Маяковский, воплощенный «бунт, вырвавшийся на улицу, буря, ломающая телеграфные столбы и стремительно взмывшая вверх весь сор и завалы улицы, столетиями покоившиеся в тихих и "частных" закоулках жизни». Другой — Асеев, принявший «лирикой своей, а, следовательно, и душой, три ощущения революции: чувство врага — вернее, чувствование, — ощущение героя и едва ли не религиозную уверенность в чудесности потрясающей мир ломки»[26]. Крушение всех устоявших норм — жизни, мысли, искусства требует от художника новых поисков и новых решений — вот как, по убеждению Несмелова (следующего здесь многим своим современникам, от Маяковского до Бердяева), отзывается социальная революция в мире духа и творчества. Только полностью изменив собственное сознание, «только взорвав себя изнутри, можно воспринять революцию»[27], — подчеркивает поэт.

Впрочем, эстетизированный лик революции, гревший душу многим современникам Несмелова еще в феврале 1917-го, оказался весьма далек от реального, несочиненного ее лица, глянувшего на мир уже в октябре. Это грозное, апокалиптическое лицо Несмелову пришлось увидеть воочию в самые первые революционные дни. 27 октября — 3 ноября 1917 г. он принимал участие в московском восстании юнкеров, сразу поставившем его на сторону белых, предопределившем и Омск, и бегство во Владивосток, и последующую эмиграцию.

Октябрь стал моментом разделения, борьбы двух непримиримых правд, каждая из которых одушевляла, вела на бой и на смерть огромные массы людей. Несмелов, изначально оказавшийся на *одной* стороне, тем не менее сумел показать *обе* враждующих правды. Примечательна в этом отношении творческая история поэмы «Восстание», запечатлевшей московские события октября 1917-го. Несмеловым было создано два варианта поэмы — первый, относящийся к 1923 г., и второй, писавшийся уже в Харбине в начале 1940-х гг.

В советской поэзии конца 1910-х — 1920-х гг. поэмы с подобным названием были обыкновенным явлением — октябрьский переворот рисовался в них с победительных красных позиций. В первом варианте поэмы «Восстание», прочитанном на вечере поэтов во Владивостоке в январе

1923 г.[28] и частично напечатанном в литературно-художественном приложении к газете «Красное знамя» (фрагмент под заглавием «Москва в октябре»)[29], Несмелов смотрит на события, в которых ему довелось участвовать, глазами бывших противников. Образ, встающий со страниц поэмы, столь убедителен, что в открытых после упомянутого поэтического вечера прениях поэт и коммунист В. Рахтанов заявляет: поэме «Восстание» «предстоит большое будущее», в то время как «остальные поэты <...> для Новой России годятся только затем, чтобы "лить воду на колеса"»[30].

Что касается второго варианта поэмы, напечатанного в сборнике «Второй прибой» (Харбин, 1942), то в нем поэт подает случившееся с точки зрения той *белой* правды, защитником которой он прошел всю Гражданскую. Главные герои здесь не рабочие, а юнкера, вставшие за Россию против морока большевизма:

Мы — *белые.* Так впервые
Нас крестит московский люд.
Отважные и молодые
Винтовки сейчас берут.

Самоотверженные белые мальчики сменяют нетвердых духом юнкеров первого варианта поэмы. Там «У белых в дозоре / Перешептывался страх. / И кто-то, мигнув лукаво / Сказал, но еще дрожит: / — Знаете, право, / Давайте убежим». Здесь — запершиеся в Кремле юнкера готовы стоять до последнего («Лишь в смерти был исход для смелых»). Любопытно проследить, как филигранно, подчас путем замены одного-двух-трех слов, меняет Несмелов точку зрения повествователя. Во фрагменте «Москва в Октябре»: «Вот юнкер стоит на страже / От страха уже горбат». В тексте сборника «Второй прибой»: «Вот юнкер стоит на страже, / Глаза у него горят».

Как когда-то ведущие деятели Белого движения, П. Струве, П. Милюков, И. Ильин, автор позднего варианта «Восстания» видит в революции лишь катастрофу. И всю вину за совершившийся переворот возлагает на отщепенцев-большевиков, нигилистов, попирателей истории, преданий святой старины, на опустившиеся, полукриминальные элементы, вволю разгулявшиеся под лихой революционный шумок. «Начисто отвергнуто былое, / Все родное вдруг отсечено. / С русскою кончает стариною / Вдруг зашевелившееся дно», — читаем в первых строках поэмы.

А в кульминационной части «Восстания» разворачивается противостояние горстки юнкеров и подавляющей, грозной *массы*: «Она нас вдруг разъединила, / Нас подняла и понесла, / Слепая, яростная сила, / Всезаполняющая мгла». С одной стороны — юные романтики с горящими глазами, одушевленные идеей жертвы, с другой — бесчисленный вражий поток, в котором не угадать ни одного *лица. Герои*, каждый из которых готов положить свою жизнь за други своя, и *толпа*, рокочущая, ожесточенная, злая, та самая, о которой писал итальянский криминалист С. Сигеле: «Толпа — это среда, в которой микроб зла развивается очень легко, тогда как микроб добра почти всегда умирает, не находя условий для жизни»[31]. Эта *толпа*,

по тогдашнему Несмелову, и стала главным агентом революционного переворота, это на ее волне оказались в Кремле большевики, это она прокатилась потом по России, оттесняя белых *героев* все дальше и дальше в Сибирь, на Восток.

Впрочем, *масса*, *толпа* для Несмелова — не только те тысячи и десятки тысяч солдат, что, доведенные затянувшейся, безнадежной войной, громили дворцы, врывались на телеграфы, стреляли, грабили, жгли, жестоко расправляясь с офицерами и юнкерами. В поэме «Восстание» появляется мотив ответственности *гражданских*, не имевших мужества встать на сторону пошатнувшейся власти:

Ах, что «судьба», «безликий рок»,
«Потусторонние веленья», —
Был органический порок
В безвольном нашем окруженьи!

Население Москвы юнкеров не поддержало, обыватель сидел в затворенных домах с тяжелыми шторами и «лишь исхода ждал борьбы / И каменел в поту от страха», а потом, когда победили Советы, потянулся на поклон к большевикам, вымаливая жалкие крохи для жизни: «Службишка, хлебец, керосин, / Крупу какую-то для детской — / Так вью тянет гражданин / Под яростный ярем советский». В этом *мещанском* выборе людей, не захотевших быть героями и умереть, сделавших выбор в пользу жалкой и скудной, всецело зависимой жизни, видит автор поэмы «Восстание» ключ к торжеству большевизма в России.

Поэма заканчивается апофеозом белого — христолюбивого — воинства, вышедшего на смертный бой против наползающей тьмы (тот же архетипический образ тьмы, но применительно не к красным, а к белым врагам, еще в 1920-е гг. активно использовали в описании Гражданской войны поэты Советской России — *одна* поэтика служила *разным идеологиям*):

А те, кто выдержали брань, —
В своем изодранном мундире
Спешат на Дон и на Кубань
И начинают бой в Сибири.

И до сих пор они в строю,
И потому — надеждам скоро сбыться:
Тебя добудем мы в бою,
Первопрестольная столица!

Впрочем, идеологические *полярности*, представленные в двух вариантах поэмы «Восстание», по определению, не могли дать объемного ви́дения революции и Гражданской войны. И если Несмелов-гражданин, воевавший под белыми знаменами, да и позднее, в харбинский период, настойчиво декларировавший свою приверженность именно этим знаменам, и был го-

тов успокоиться на *одной* из непримиримых, враждующих истин, то Несмелов-художник искал именно *целостной правды*, той высшей, всеобъемлющей правды, которая позволила бы собрать воедино растерзанное враждой тело народа. В стихах, включенных поэтом в его харбинские сборники, равно как и в тех, что оказались разбросанными по страницам газет и журналов, он и будет идти к этой правде, не боясь быть непоследовательным и противоречить себе, оказываясь, по большому счету, выше односторонней, партийной и политической, точки зрения.

Поэтизация Белого движения — один из мотивов третьей книги Несмелова — «Кровавый отблеск», вышедшей в Харбине в 1929 г. На обложке, по свидетельству самого Несмелова, «по ошибке» был поставлен 1928[32]. Но ошибка здесь *говорящая*. 1928 — год десятилетия начала Гражданской войны. «Кровавый отблеск» открывается стихотворением «У карты»: вехи белой трагедии отмечены на старой военной карте следами от воткнутых когда-то флажков, которые рука командарма перемещала по мере отступления армейских частей все дальше и дальше на восток — к Уралу, Челябинску, Омску. А завершает книгу гимн «Восемнадцатому году»:

Гремящий год! В венце багровых зарев
Он над страной прозыбил шаткий шаг,
То партизан, то воин государев,
Но вечно исступлением дыша.

<...>

Хвала тебе, год-витязь, год-наездник,
С тесьмой рубца, упавшей по виску.
Ты выжег в нас столетние болезни:
Покорность, нерешительность, тоску.

Однако в книге «Кровавый отблеск» появляются и иные мотивы, разрушающие спрямленное деление на черное-белое — неправое-правое, которое определяло позицию многих современников Несмелова и было запечатлено в раннем и позднем вариантах поэмы «Восстание». Проступает *темный* лик Гражданской войны — войны, сопряженной не только с жертвенностью и героизмом, но и с необходимостью убивать, и убивать не внешних врагов, дерзающих покорить родимую землю, а своих кровных собратьев, волей судьбы оказавшихся по другую сторону баррикад. Войны, в очередной раз обнажившей в человеке ненасытимое нутро зверя, жаждущего крови, крови и еще раз крови. Об этом — «Баллада о даурском бароне», знаменитом белом бароне Унгерне, прославившемся своей патологической, извращенной жестокостью. Здесь уже другой — черный, злой романтизм, чуждый верности, жертвенности, офицерскому братству. «К оврагу, / Где травы ржавели от крови, / Где смерть опрокинула трупы на склон, / Папаху надвинув на самые брови / На черном коне подъезжает барон». Мрачный *готический* образ довершает ворон, сидящий на плече Унгерна: он каркает во время расстрелов, и только это зловещее карканье

прогоняет суеверный страх палача, что с любопытством рассматривает изрубленные трупы противника и яростно погружает клинок «в гниющее красноармейское мясо».

Нет, не о таком воздаянии красным мечталось офицеру Арсению Митропольскому, когда вливался он в юнкерское восстание, а потом бежал в белый Омск, чтобы примкнуть к армии Колчака. Повторю: стоявший в строю еще с четырнадцатого года, он во всей силе чувствовал *грех* убийства, на который обрекает человека война. И недаром один из самых светлых, подлинно *положительных* персонажей его военных рассказов — полковник Афонин, который добивается перемирия между русскими и немцами, чтобы спасти жизни раненых, неважно, своих или чужих, и сам выносит с поля боя немецкого офицера («Полковник Афонин»).

Когда-то Достоевский, говоря о русском нигилизме, полагал в нем фантомное, бескорневое явление, «органический продукт западной жизни и всех противоречий ее»[33], следствие двухвекового усвоения европейских начал, плод «рабского, слепого подражанья». Поясняя замысел «Бесов», он писал своему другу, поэту А.Н. Майкову: «Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, то есть в Нечаевых, в Серно-Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверно, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых. Так и должно было быть. Россия выблевала вон эту пакость, которою ее окормили, и, уж, конечно, в этих выблеванных мерзавцах не осталось ничего русского»[34]. Но это была только одна сторона медали. В подготовительных материалах к роману «Бесы» звучала и иная, более глубокая и ответственная точка зрения, согласно которой причины нигилизма глубже и состоят не только и не столько во внешних отрицательных веяниях. Нигилизм является следствием всеобщей шатости, смешения понятий о добре и зле, которые дают себя знать во всех срезах русской жизни. «Все нигилисты»[35]. «Шатость во всем двухсотлетняя»[36], ею заражены и общество, и литература, и образование, и суд, и экономика, и правительственные сферы. И винить в разлитии нигилизма надо не внешних врагов — поляков, анархистов или марксистов — а прежде всего себя. Причины нигилизма — внутри России, в ее безнародной власти, в ее оторвавшейся от почвы интеллигенции.

Несмелов в своем поиске ответа на вопрос «Кто виноват?», можно сказать, шел по стопам Достоевского. Да, он отдавал дань простому и соблазнительному решению — обвинить во всем *посторонние* силы. Эта точка зрения и в поздней редакции поэме «Восстание», и в стихотворении «Агония» (из сб. «Без России»), где устами императрицы выражена самая что ни на есть святая уверенность: «Если бы нечисть не принесло / Запломбированную в вагоне», совсем иначе пошли бы судьбы русской истории: после пьяного бунта настало бы отрезвление и народ снова с любовью и доверием припал бы к монарху. Однако, оставаясь наедине с собственной совестью, стараясь честно смотреть на случившееся, поэт перестает говорить о внешнем влиянии и возлагает вину за совершившуюся катастрофу прежде всего на интеллигенцию, в том числе и интеллигенцию художественную, занятую собой и только собой, собственными кулуарными спорами, воз-

вышенными рассуждениями обо всем прекрасном и высоком и в этих спорах профукавшую Россию. Вот перед нами стихотворение «Русская мысль» (из сб. «Без России»), где подобная позиция Несмелова выражена однозначно:

В сундуках старух и скупердяев
Лет пятнадцать книги эти кисли...
Сочно философствует Бердяев
О религиозной русской мысли.

Тон задорный, резвый. Неужели
Кто-то спорил, едко возражая?
Критик дерзко пишет о Муйжеле,
Хает повесть «Сны неурожая».

О, скрижали душ интеллигентских,
Ветхий спор о выеденных яйцах.
Темнооких не пугает Ленских
Занесенная над ними палица.

А не в эти ль месяцы, — шершавый
От расчесов, вшив до переносиц,
Медленно отходит от Варшавы
Наш народ, воспетый богоносец.

Тут уже не просто разрыв интеллигенции и народа, а абсолютная чуждость их судеб друг другу. Тут даже не пропасть, а непроходимая, глухая стена. Одни — философствуют и эстетствуют, читают стишки по салонам и рассуждают о высших материях, другие страждут в наполненных холодной жижей окопах, оборванные, голодные, оторванные от жен и детей, от мирного крестьянского труда, составлявшего простой и понятный смысл их бытия:

Мы влюблялись в рифмочку, в картинку,
Он же, пулям подставляя спину, —
Смрадный изверг, светоносный инок, —
Безнадежно вкапывался в глину.

А вот стихотворение «Цареубийцы» из сборника «Белая флотилия»: вопрос об ответственности за русскую революцию, обернувшуюся таким кровавым, звериным ликом, задается здесь не только интеллигентскому, заблудшему классу, а всему народу, всей нации. Рождается главное понимание: те, кто теперь выказывает благочестивую скорбь и благородную ненависть к душегубам, прервавшим жизнь Государя («Мы теперь панихиды правим / С пышной щедростью ладан жжем, / Рядом с образом лики ставим, / На поминки Царя идем»), на самом деле столь же виновны в случившемся, сколько и те, кто поднимал на Царя револьвер в подвале дома Ипатьева: «Бережем мы к убийцам злобу, / Чтобы собственный грех загас».

Казалось бы, парадокс? Чем лично он, Несмелов, виновен в смерти Державного, в чем виновны миллионы скитающихся ныне по миру русских людей, навеки утративших не только Царя, но и отечество? Но вспомним слова старца Зосимы: «Всякий пред всеми за всех виноват» — и станет понятно, что имеет в виду Несмелов. Эта, в полном смысле слова, *религиозная* точка зрения и является венцом его понимания трагедии революции, приведшей к убийству царской семьи: яд цареубийства проник в жилы народа очень давно, русская история отравлена им уже ряд столетий, и убийство последнего императора — только веха на кровавом пути. Грех и вина лежат не только на непосредственных исполнителях преступления, не только на тех, кто решал и отдавал приказы, а на всех и на каждом:

И один ли, одно ли имя,
Жертва страшных нетопырей?
Нет, давно мы ночами злыми
Убивали своих Царей.

И над всеми легло проклятье,
Всем нам давит тревога грудь:
Замыкаешь ты, дом Ипатьев,
Некий давний кровавый путь!

Не раз будет художественно выражать Несмелов это свое понимание: в совершившейся революции все виноваты; ее корни уходят вглубь русской истории — к восстанию Пугачева, тень которого после казни является Екатерине, чтобы изречь пророчество об отмщении: «На бунт села я дыбил / И буду жить, пока / Твой род не примет гибель / От гнева мужика» («Две тени», из сб. «Без России»), к Сенатской площади, на которую выходят участники выступления декабристов (поэма «Декабристы», 1925). Говоря о вине народа, дерзнувшего на своего государя, он не забывает и о вине царя, стрелявшего «в человечью густоту» картечью и воздвигшего виселицы декабристам, а «От них до грозных пушек Октября / Одна тропа...» («Декабристы»).

Среди разных, порой противоположных оценок, даваемых Несмеловым революции, есть и та, что сближает его, бывшего белого офицера, со сменовеховцами, тоже, кстати, вышедшими из Белого движения. Они, выступившие против дальнейшей ставки на гражданскую войну и интервенцию, призывавшие интеллигенцию обернуться лицом к новой России, принять «самое активное участие в экономическом восстановлении» разоренной страны[37], подчеркивали: клеймить революцию как морок и катастрофу значит не сознавать ее закономерности, ее укорененности в самой русской жизни, не понимать, что она была не внешним, не наносным, а глубоко национальным, в полном смысле слова *русским* явлением. «Разве не началась она, революция наша, и не развивалась через типичнейший русский бунт, “бессмысленный и беспощадный” с первого взгляда, но всегда таящий в себе какие-то нравственные глубины, какую-то своеобразную “правду”? Затем разве в ней нет причудливо преломленного и осложненного

духа славянофильства? Разве в ней мало от Белинского? От чаадаевского пессимизма? От печеринской (чисто русской) "патрофобии"? <...> Наконец, разве на каждом шагу в ней не чувствуется Достоевский, достоевщина — от Петруши Верховенского до Алеши Карамазова?»[38] — спрашивал философ и правовед Н.В. Устрялов, зачинатель сменовеховства, кстати, как и Несмелов, живший в Харбине.

Для сменовеховцев русская революция так же укоренена в русской почве, как и христианская вера. Она — такая же веха русской истории, как и создание Государства Российского, покорение Сибири, завоевание Кавказа и Средней Азии. Несмелов порой готов согласиться с таким пониманием. Именно поэтому стихи его выражают не только правду Белого движения, но и правду тех, кого он называет врагами. Ибо и их правда, и правда защитников Зимнего равно уходят вглубь русской истории, неоднозначной, антиномичной, полной драматическими поворотами. Пожалуй, во многом именно в таком понимании революции кроется объяснение и «красного» варианта поэмы «Восстание», и того, что поэт выступал со своими стихами не только в эмигрантских, но и в советских изданиях, выражая подчас совсем не ту точку зрения, которая должна была бы звучать из уст человека, прошедшего с колчаковской армией всю Гражданскую. Е.В. Витковский объясняет этот факт преимущественно обстоятельствами материального свойства: «Ни коммунистом, ни фашистом Митропольский не был, а был он голодным поэтом и журналистом», об идеологии он, «кажется, так и не задумался до самой смерти»[39]. Однако подобное объяснение все-таки односторонне. Если следовать ему в интерпретации таких стихотворений Несмелова, как «1905 год», «Аккумулятор класса», появившихся во владивостокской газете «Трибуна» в 1925 г., то придется назвать их плодом вынужденного лицемерия: «Это просверкала Октября / Первая крылатая зарница»; «Кто говорит, что Ленин умер? Вздор! / Он растворился в классе. Имя — лозунг». Однако смысл этих стихотворений в другом. Скажем, стихотворение «Аккумулятор класса», близкое и по содержанию, и по поэтике образцам пролетарской поэзии, рисует тот образ вождя, который *реально* присутствовал в поэтическом (да только ли в поэтическом!) сознании эпохи:

Сто миллионов раздробленных воль
И одиночных гибнущих борений,
Рассчитанный на миллиарды вольт,
Вобрал в себя аккумулятор — Ленин.

Поэт вживается в логику мысли, в чувствования тех, кого больше не хочет считать врагами, ведь эти враги, против которых еще недавно он шел в атаку, — члены одного с ним народа. Он хочет понять, как они видят мир[40]. А понять — это значит простить, это значит, если не примириться, то, по крайней мере, не ненавидеть.

Да, чем больше времени проходило с того рокового года, когда бывшая единой нация раскололась на две кровоточащие половинки, когда идеаль-

ный народ-богоносец за какой-нибудь год-полтора опустился до невиданного озверения и братоубийства, тем отчетливее понимал Арсений Несмелов, что у сторонников каждого из лагерей была своя вера, которую можно не принимать, но нельзя не уважать. А главное — было нечто, объединявшее всех, кто вступил тогда в смертную схватку друг с другом, забыв о прошлой, благополучной, размеренной жизни, разрушив устоявшийся, заболоченный быт, предпочтя мирной кончине в собственной постели смерть под пулями в дальних полях, где гуляет холодный, неласковый ветер. Это нечто — жажда активного действия в истории, стремление жить, а не прозябать, нежелание плыть по течению, твердая решимость отдать себя чему-то действительно высшему, неважно, ассоциируется ли это высшее с Россией во главе с «сильным, державным» или со страной Советов, управляемой властью большевиков.

Пусть мы враги — друг другу мы не чужды,
Как чужд обоим этот сонный быт.
И непонятно, право, почему ж ты
Несешь ярмо совсем иной судьбы?

Это строки из стихотворения «Встреча первая», посвященного писателю В.Н. Иванову. Тот никогда не воевал на стороне большевиков, но Несмелов строит стихотворение так, как будто перед ним бывший красный офицер. Оба встречаются в вагоне поезда, беседуют, «сближая мирно лбы», а ведь тогда, в огненном девятнадцатом, «Схватились бы, коль пеши, за наганы, / Срубились бы верхами, на скаку...» Парадокс? Нет, не парадокс. Бывшие враги — ближе и роднее друг другу, чем тем, кто теперь, как и в революцию, озабочен лишь тем, чтобы ему сытно елось и мягко спалось. Этих представителей непробиваемого мещанства, не заботящихся ни о каких высших причинах, вдоволь можно было наблюдать и в нэпмановской Москве, и в русско-китайском Харбине. И как жившие в Советской России пролетарские поэты Герасимов, Кириллов, Санников восставали против стихии нэпа, властно захлестнувшей страну в двадцатые, и не раз обращались умом, сердцем и пером к восемнадцатому году, воскрешая хотя бы на бумаге бурную, героическую атмосферу первых лет революции, так и лирический герой эмигранта Несмелова, стремится сохранить свой революционный романтизм (только не с красным, а с белым оттенком), яркую примету эпохи конца 1910-х — начала 1920-х гг. Правда, другой, трезвой частью души он понимает, сколь, на самом деле, тщетны эти старания, ибо жизнь уже давно идет своим чередом, и в бурную, мятежную реку, когда-то хлынувшую из берегов, второй раз ступить никому из них, «отважных и беспутных, / Рожденных в восемнадцатом году», уже не дано.

Впрочем, к концу 1920-х гг. в СССР о сонном нэпмановском существовании никто уже не вспоминал. Начался новый героический натиск, под знаком которого прошли тридцатые годы. Коллективизация, индустриализация, штурм новых технических вершин. Днепрогэс, Кузнецк, Маг-

нитогорск, Беломоро-Балтийский канал, Турксиб и Метрострой. Энтузиазм первых пятилеток, социалистическое соревнование, разлив стахановского движения... Многие в эмиграции с волнением смотрели тогда в сторону родины, экономика которой, работавшая на пределе сил и возможностей, являла резкий контраст с экономикой Европы и США, переживавшей годы великой депрессии. В эмиграции начала подниматься вторая волна возвращенства, приведшая в СССР Д.П. Святополка-Мирского, М.И. Цветаеву, А. Эйснера и др. Докатилась эта волна и до Харбина, чему немало способствовали и местные события: в 1929 г. вспыхнул советско-китайский конфликт на КВЖД, в 1931–1932 — китайско-японский, приведший к созданию буферного государства Маньчжоу-Го, а в 1935 г. КВЖД была продана Японии, и многие служащие дороги, имевшие советские паспорта, с семьями уезжали в СССР. В конце 1920-х — первой половине 1930-х гг. в СССР вернулись писатели и поэты С.Г. Скиталец, С. Алымов, В. Март, философы Н.В. Устрялов и Н.А. Сетницкий... Несмелов страгиваться с места, разумеется, не собирался — перспектива для него, бывшего белого офицера, была однозначно расстрельная (впрочем, и среди вернувшихся харбинцев многие не пережили 1937 год). Но одновременно он не мог не думать о том, что происходит в стране, сумевшей в новом обличье Союза республик не только восстановить, но и усилить крепость Государства Российского, веками собиравшего земли и народы под эгидой державной власти. Да, он отдавал себе отчет в тех фундаментальных изъянах, которыми был поражен идеал нового общества, — воинствующий атеизм, принцип классовой борьбы, об усилении которой по мере укрепления социализма настойчиво твердили властные идеологи, оправдывая ускоренную работу репрессивной машины. И все же сбрасывать со счетов *реальный* энтузиазм многих и многих современников, живущих в СССР, их романтизм, их твердую веру в светлое будущее тоже было нельзя. На стыке *противоположных* чувств и появилось на свет стихотворение «Письмо», которое Несмелов, по предположению Е. Витковского, написал в конце двадцатых годов «после получения одного из последних писем Вивиана Итина (из Новосибирска)»[41], но так и не решился напечатать ни в Харбине, ни даже в США, в альманахе «Земля Колумба», куда было послал его вместе с другими своими стихами, вызвав восторженный отклик издателя альманаха Петра Балакшина: «<...> Замечательно хорошее стихотворение. <...> В нем отдаленная правда — еще будущего»[42].

Листик, вырванный из тетрадки,
В самодельном конверте сером,
Но от весточки этой краткой
Веет бодростью и весельем.

В твердых буквах, в чернилах рыжих,
По канве разлиновки детской,
Мысль свою не писал, а выжег
Мой приятель, поэт советский:

«День встает, напряжен и меток,
Жизнь напориста и резва,
Впрочем, в смысле свиных котлеток
Нас счастливыми не назвать.

Все же, если и все мы тощи,
На стерляжьем пуху пальто,
Легче жилистые наши мощи
Ветру жизни носить зато!..»

Перечтешь и, с душою сверив,
Вздрогнешь, как от дурного сна:
Что, коль в этом гнилом конверте,
Боже, *подлинная весна*?

Что тогда? Тяжелей и горше
Не срываются с якорей.
Злая смерть, налети, как коршун,
Но скорее, скорей... Скорей!

В конце 1928 года в эмиграции вызвали широкий резонанс слова Марины Цветаевой из ее открытого обращения к Владимиру Маяковскому, напечатанного в ноябре в первом номере газеты «Евразия»: «Правда здесь, а сила — там». Несмелов, как бы откликаясь на слова своего «любимого поэта»[43], задается вопросом: А вдруг правда не здесь, а там? И с полной очевидностью сознает трагизм этого вопроса, ставящего жесткий, безжалостный крест на эмиграции со всей ее верой в собственную высокую миссию, в свой святой *белый* выбор. *Высокое напряжение* стихотворения создается через контраст бодрых, уверенных строк письма, прилетевшего из Советской России, и отчаянного финального четверостишия, которое все — комок боли, страдания глухого и неизбывного, прервать которое способна лишь смерть, ибо пути назад, в страну, где *подлинная весна*, им, в свое время поднявшим на нее меч, заказаны навсегда.

Неоднозначность отношения Несмелова и к революции, и к Советской России не в последней степени объясняется тем «поразительным “чувством истории”, способностью сразу оценивать события как бы в перспективе отдаленного будущего», которое, по свидетельству поэта Валерия Перелешина, в высшей степени было свойственно его старшему другу: «Он угадал, например, смысл японской интервенции в Сибири и понял, что целью вмешательства была вовсе не борьба с коммунизмом. В его “Партизанах” речь идет о защите русской земли от захватчика, и поэт перевоплощается в партизана вообще — будь то белого, будь то красного»[44].

Впрочем, Несмелов не только предугадывал, он еще и ощущал непрерывность истории, единство всех ее отрезков на оси времени, подымающейся из глуби прошедшего и уходящей в бесконечность. Именно об этом — сборник «Белая флотилия», стихи которого возводят нас от античной древности, где мифическое и историческое время сплетены неразрывно («Эней и сивилла»), через Древний Рим эпохи расцвета, потом упадка («Ушли квириты, надышавшись вздором...», «Сотник Юлий», «Христианка»), через Средневековье («Цветок»), эпоху Возрождения («Беатриче») и взрывчатый французский восемнадцатый век («Неразделенность») к событиям века двадцатого с его Первой мировой («Память», «Подарок», «Солдатская песня», «Эпизод»), русской революцией («В этот день»), Гражданской войной («В Нижнеудинске», «Жена»), эмиграцией («Ламоза», «В лодке», «Эпитафия»). Образы *минувшего*, близкого и дальнего, событий, что совершались века и даже тысячелетья назад, и тех, что произошли здесь и сейчас, за какую-то минуту пред тем, как с лирического пера скатились очередные стихотворные строки, проходят перед лицом поэта-созерцателя как облака отгремевшей грозы, медленно уплывающие за горизонт.

Плавно без усилия
Шествует в лазурь

Белая флотилия
Отгремевших бурь —

так завершается первое стихотворение сборника, выполняющее в нем роль эпиграфа, дающее ему и название, и *ключ* к его интерпретации.

При этом внутреннее единство истории, в котором события, отстоящие друг от друга на много веков, тем не менее обнаруживают глубинное, органическое родство (именно так перекликались в представлении Несмелова эпоха Древнего Рима и русский двадцатый век), виделось поэту одним из отражений целокупности бытия, единого не только в пространстве, но и во времени. Сокровенное единство мира являло себя и в крупных, из ряда вон выходящих явлениях, и в мелочах, в вещах самых рядовых и обыденных. *Вспышка,* внезапное *озарение* — и вот уже женщина, платье которой крылом трепещет на теплом ветру, напоминает поэту Галатею, изваянную Праксителем, а «ветер-хищник» срывающий с ее губ «нерасцветшее слово», бежит «по долине лиловой, / Словно нимфу несущий, счастливый добычей кентавр».

«Удивляться зачем! — прозвенел возвратившийся ветер, —
Недоверчив лишь трус или тот, кто душою ослеп:
Не на тех ли конях, что и в славном Назоновом веке,
В колеснице златой к горизонту спускается Феб?

Даже ваш самолет повторяет лишь крылья Дедала,
Только бедный Икар каучуковым шлемом оброс.
На Олимпе снега. Тростниковая песнь отрыдала,
Но не прервана цепь окрыляющих метаморфоз!»

«Даже ваш самолет повторяет лишь крылья Дедала», — замечу, отклоняясь несколько в сторону, что этим глубинным подобием явлений, несоизмеримых только на первый, скользящий взгляд, оправдано для Несмелова дело поэзии, которая сопрягает самые разные, самые далекие образы, те, которые, казалось бы, вообще нельзя сочетать, и тем не менее при сочетании они вдруг таинственным образом выявляют свое глубинное родство, постигаемое не столько умом, сколько интуицией, сердцем.

Особенно интересуют Несмелова переломные, кризисные эпохи, являющие собой и конец прежнего уклада — народа, государства, цивилизации, и начало движения к новому состоянию, смысл которого еще только брезжит. Древний Рим первых веков христианской эры был именно такой рубежной эпохой. Поэт рисует образ вечного города, где медленно, как заболоченная река, течет своя привычная жизнь («Несли рабы патриция к пенатам / Друзей, позвавших на веселый пир. / Кричал осел. Шла девушка с солдатом. / С нимфеи улыбался ей сатир. / Палач пытал раба в коринфицине. / Выл пес в Субуре, тощий, как шакал, / Со стоиком в таберне спорил циник, / Плешивый цезарь юношу ласкал») и где впервые, шепотом, еще для очень немногих, звучит слово апостола Павла о распятом и

воскресшем Христе. В образно-точных стихах передает он ощущение близящейся катастрофы («Священный огнь на Вестином престоле / Ослабевал, стелился долу дым, / И боги покидали Капитолий, / Испуганные шепотом ночным»), предчувствие и предвестие того Слова, что вскоре завоюет мир, одушевив его на двадцать огромных веков. Вот гордый патриций видит в толпе глаза девушки-христианки и не может забыть этот взор. Даже перед лицом конца он думает «О ней, дохнувшей новой силой / В глаза усталые его, / О деве, по иному милой, / Не обещавшей ничего». Свет *нового мировидения*, луч горнего идеала, совершенного, братски-любовного союза живущих блеснул в дольний, языческий мир, не знавший иного союза между мужчиной и женщиной, чем плотское, страстно-животное соединение. А еще Несмелов демонстрирует исторический парадокс, в высшей степени свойственный именно таким переходным эпохам: самое ничтожное, боковое событие, самый незначительный, проходной эпизод, — вроде того, что совершился в Риме, когда сотник Юлий, откликаясь на просьбу апостола, которого он вел на суд кесаря, замедлил свой шаг, — раскрывает в себе бездны смысла, а при взгляде из будущего предстает величественным и судьбоносным:

Бессмертье ныне получаешь ты,
Укрытый в сагум воин бородатый:
Не подвига, — ничтожной доброты
Потребовало небо от солдата.
(«Сотник Юлий»)

Переходя к более близким эпохам, вступая в восемнадцатый, а потом и двадцатый век, поэт носит в сердце вопрос, являвшийся для него самого и для людей его поколения совсем не теоретическим, отвлеченным вопросом. Вопрос о судьбе личности, которую захватывает и властно вовлекает в себя брутальный исторический водоворот и которая на весах истории представляет собой не более, чем quantité négligeable. Вопрос о значении и правах единичного, *частного* бытия перед лицом рушащихся монархий, правительств, экономических и социальных систем, когда истории принципиально не до человека, не до единичных чувств, желаний, страданий, — она ворочает массами, бросает миллионы в топку обезумевшего локомотива под названием «цивилизация», который мчит вперед и только вперед, не зная конечного пункта своего назначения, давно сорвавши все тормоза. Именно об этом стихотворение «Неразделенность» — о любви Марии-Антуанетты, казненной по приказу Конвента, и шведского дворянина Ханса Акселя фон Ферзена. Или другое — «Жена» — о женщине, во время юнкерского восстания 1917-го бегущей под пулями по тревожной Москве, чтобы в последний раз повидать любимого — покормить, приласкать, а потом расстаться навеки. А еще «Ламоза» — о русском мальчике, заброшенном в китайскую деревню: его неожиданно встречает на дороге поэт и не может удержать горечи сердца. «Пасынок китайской деревушки, / Сын горчайшей беженской беды», лишенный и родины, и матери, не помнящий ни слова

по-русски, не знающий своего имени, — одна из миллионов младенческих жертв, принесенных революцией на алтарь ее героических замыслов.

Чувство истории шло в Несмелове рука об руку с чувством гражданственности, неравнодушия к судьбе страны, из которой так жестко выбросила его судьба. Стихотворение «Р.В.15» (из сб. «Без России») — названное по позывным советской радиостанции, что в 1920–1930-е гг. вела радиотрансляцию из Хабаровска для русского населения Маньчжурии, — горькое слова поэта к родине, которая перестала слышать «музыку революции», зовущую за горизонт, понуждающую «через, над и за», погрузилась в стихию пошлости и мещанства. Заметим: белый офицер не злорадствует по поводу того, что революция была, да вся вышла, ибо революция — это прежде всего превозможенье себя, способность подняться над скудной, пошлой, смертной реальностью, над той *необходимостью*, в тиски которой загнан каждый человек на земле. И он укоряет страну, поплывшую было к новым берегам, за позорное обмельчание души и духа, за то, что в ней больше нет того романтизма, который одушевлял ее приверженцев и на революционных баррикадах, и на фронтах Гражданской войны.

Как свидетельствует В.А. Слободчиков, молодым поэтам Харбина претила *гражданственность* стихотворений Несмелова[45]. В объединении «Молодая Чураевка» превыше всего почитали технику стихотворства. Все пятницы месяца посвящались студийной работе, коллективному разбору творений друг друга, изучению трудов по стихосложению, настойчивой шлифовке стиха. Чураевцы стремились идти к художественности через стихотворную технику. Несмелов, который не менее своих молодых собратьев, был озабочен вопросами художественности поэзии, в то же самое время считал, что она достигается далеко не только через прием. Более того, по его убеждению, крен в область внешнего блеска стиха, стремление к технической изощренности, будучи доведены до крайности, способны уничтожить художественность. Формальные изыски «превращают поэзию в искусство для единиц»[46], тем самым ее обессмысливая, лишая возможности исполнить свое главное — учительное — задание в мире. Сам поэт выступал за «ослабление влияния формальной установки, поглощающей всю творческую волю», за увеличение «смысловой нагрузки произведения»[47], что, по его словам, не имело для него ничего общего с риторикой в поэзии. Речь шла о другом: о выявлении и раскрытии в поэтическом тексте «тех признаков слов, которые общи как поэтической (стихотворной), так и прозаической речи»[48]. А еще — о благородной простоте слова и образа, которая сродни пушкинской простоте, об умении добиваться впечатления минимальными внешними средствами, делать так, чтобы стихотворение при самом скромном техническом наряде лучилось красотой и глубиной смысла.

Мысль о художественности, достигаемой синтезом простоты формы и глубины содержания (пушкинский принцип), была высказана Несмеловым в 1931 г. в статье «О белом стихе». Спустя четыре года Г. Адамович упрекнет молодых парижских поэтов в том, что благородная простота стиха, к которой даже великие поэты шли годами — через труд, через неудачи, через взлеты и откаты назад, — берется ими как готовый прием[49]. Для Не-

смелова это было не так. Стремление к простоте формы было итогом долгого поэтического развития. Во владивостокские годы он находился под влиянием футуризма и акмеизма[50], в харбинские годы испытывал воздействие поэзии Цветаевой[51], не менее чураевцев порой любил блеснуть техникой стиха, виртуозно демонстрируя свою способность справиться с любыми размерами — «от классических и наиболее распространенных в его стихотворениях четырехстопных (часто чередующихся с двухстопными) ямбов и хореев, пятистопных амфибрахиев и анапестов (“Все чаще и чаще встречаю умерших... О, нет...”, “На рассвете” и др.), передающих философские размышления поэта, до редко встречающихся в поэзии XX века восьмистопных (“Ветер обнял тебя. Ветер легкое платье похитил”, “Эней и сивилла”) и семистопных (“День начался зайчиком, прыгнувшим в наше окно...”), имитирующих античный стих»[52]. Он любил и звукопись, хотя не увлекался ею так, как будут потом увлекаться чураевцы, любил замысловатую рифму («нитроглицерин — рыцари», «кружево — выуживаю», «не трынтрава ли — отгоревали», «двойниковую — выковываю», «Казанцев — протуберанцев», «не знаем — понужаем» и т. д.), но главным для него оставался все-таки смысл стиха и жертвовать смыслу в угоду красивости он не хотел.

Вероятно, это стремление к простоте стиха в конце концов и обратило Несмелова к ритмам народной поэзии, а через них — и к ее темам. Отсюда — его «Песни об Уленспигеле» и «Касьян и Микола», замыкающие сборник «Полустанок» (Харбин, 1938). Здесь нет и следа той сложной техничности, той изощренности приема, которая доминирует в ранней поэзии Несмелова, порой прямо выставляясь им напоказ. Все ясно и просто. Четырехстопный ямб, глагольная лексика, минимум эпитетов, а те, что все же присутствуют, в высшей степени обыкновенны («народная душа», «честный рыцарь», «веселая победа»), но при этом не только не производят впечатления штампа, а напротив — усиливают впечатление свободно льющейся, естественной речи.

Еще одно характерное свойство поэзии Несмелова — ее эпичность. Поэт стремится уйти от передачи мимолетного, личного настроения к изображению всеобщего, закономерного, того, что имеет отношение не только к единичному, эфемерному «я», расширить лирическое пространство стихотворения за пределы души его автора, пусть и в высшей степени отзывчивой, тонко настроенной, таящей в себе «целый мир волшебных дум». Эпичны сюжетные стихи Несмелова — такие, как «Хунхуз», «Цветок», «Возвращение», «Суворовское знамя», «Рассказ о казненном репортере» или «Тральщик “Китобой”» — о героизме маленького русского корабля, капитан которого осенью страшного девятнадцатого года, когда Россия лежала в обломках, в порту Копенгагена отказался спустить флаг по требованию иностранных судов. Эпична и поэма «Через океан», описывающая дерзкое плаванье нескольких кадетов Белой армии на парусно-моторном боте «Рязань» через океан в Америку...

В статье «Русская литература на Дальнем Востоке», появившейся в январе 1932 г. в газете «Возрождение», Илья Голенищев-Кутузов, указав на эпическую составляющую поэзии Несмелова, прямо связал ее с той тен-

денцией к «возрождению эпического начала в русской литературе»[53], которая отчетливо обозначилась в Советской России — у И. Бабеля, Л. Леонова, Вс. Иванова, Б. Пильняка, М. Волошина. Критик увидел в эпичности сильную сторону Несмелова-поэта, выгодно отличающую его от парижской школы с ее бессюжетностью.

Арсений Несмелов, очень обрадованный отзывом в «Возрождении» и благодаривший рецензента за доброжелательность, прокомментировал его суждение так: «...Я понял после Вашей статьи, что моя предметность, эпичность моих стихов, с чем я старался бороться, — все-таки не недостаток»[54]. Слова об эпичности и предметности как недостатке, разумеется, были рисовкой. Оба эти качества составляли основу поэтики Несмелова в харбинский период. Несмелов был последовательным защитником содержательности стиха, его сюжетности, этих важнейших свойств эпики. В тридцатые — сороковые годы он не раз будет обращаться к крупной поэтической форме — уже упомянутая поэма «Через океан» (1930), поэмы «Георгий Семена» (1936), «Протопопица» (1938–1939), «Прощеный бес» (1941), стихотворная повесть «Нина Гранина» (1944), как бы подтверждая правду слов критика. Будет испытывать себя на большом поле — там, где можно *развернуться*, вволю разгуляться стиху, без боязни выйти за предупреждающую границу нескольких лирических строф, но одновременно требуется и изрядная творческая мощь, чтобы удержать и направить в нужное русло растекающиеся по обширному пространству текста образные и смысловые потоки.

Впрочем, этой мощи Несмелову было не занимать. Она проявлялась в нем и тогда, когда он вставал перед выбором, чтó именно включать в те, когда небольшие («Полустанок»), а когда и потолще («Белая флотилия») — стихотворные сборники, которые, несмотря на скудость средств автора, всетаки выходили в Харбине. Каждый из них, содержавший самые разнообразные стихотворения, тем не менее был объединен какой-то одной сквозной темой. Гумилевский принцип построения поэтической книги, понуждающий автора отбирать только те стихотворения, которые работают на идею книги, создают образ целого, и твердой рукой отметать те, что не вписываются в ее сюжет, был для него непреложен. Так, «Кровавый отблеск» Несмелов объединил темой революции и Гражданской войны, сборник «Без России» — темой эмиграции, «Полустанок» — темой Харбина, русского Китая, «Белую флотилию» — темой истории. Причем каждая из этих тем, проходя в одном из сборников как основная, в других обыкновенно тоже присутствовала, но уже не на первых ролях, творя вариации на то, что ранее звучало в полный, волнующий голос, или подготовляясь к только еще предстоящему полнозвучному соло.

Тема эмиграции прочно утверждается в поэзии Несмелова со второй половины 1920-х гг. Начало этой темы — в стихах о Гражданской войне и судьбах ее белых героев, прозябающих в чужих городах. Но постепенно она свой объем расширяет. В орбиту авторской рефлексии входят уже не только белые генералы, офицеры, солдаты, эмигрантские судьбы которых Арсений Митропольский по понятным причинам принимал особенно близ-

ко к сердцу, но и обыкновенные люди, никаких подвигов не совершавшие, никакой идеологии не имевшие, а просто жившие в своей стране и вот теперь, волею железного рока, выброшенные в изгнание.

Я пишу рассказы
И стихи в газете,
Вы кроите платья
В модной мастерской.
Прихожу домой я
Пьяный на рассвете
С медленной и серой
Утренней тоской.

Так начинается стихотворение «Узоры памяти», появившееся в первом номере журнала «Рубеж» за 1929 г., когда эмигрантская жизнь Несмелова неуклонно приближалась к отметке «пять лет». Двое, он и она, каждый в своем обособленном существовании, без радостей, без событий, без впечатлений, всецело сосредоточенные на проблеме добывания хлеба насущного. Что остается им? Только воспоминания. О московской юности, институтском бале, где он, блестящий кадет, кружит ее в стремительном танце: «Миг — и мы несемся / В застонавшем вальсе, / И любовь над нами / Облаком летит!» Но и воспоминания не спасают, не лечат одинокого сердца — все прошло, волны времени давно сомкнулись над «белым, загудевшим институтским залом», над девушкой в пелерине, с глазами, «что ярче / Васильков в овсе» (разве эта, что кроит платья для модниц, имеет с ней хоть какое-то сходство?), над юношей «в золотом мундире», который теперь, беззвездной харбинской ночью, видит свое минувшее сквозь пьяный, тяжелый сон...

Впрочем, от воспоминаний все равно никуда не уйти: это единственная цепь, связывающая изгнанников с родиной, куда путь им закрыт уже навсегда. Большинство ностальгических стихотворений Несмелова представляют собой ретроспекции. Поэт возвращается мыслью и сердцем к дореволюционной России, той, что уже отошла без возврата. Встают одна за другой картины благословенного прошлого. Вот «Москва Пасхальная», с ее гулом сорока сороков, салютом, раздающимся с Тайницкой башни: «Яйца блещут яркими цветами, / Золотится всюду “Х” и “В”, — / Хорошо предпраздничными днями / Было в белокаменной Москве!» («Москва Пасхальная»[55]). А вот снова Тихвин, тот самый, о котором поэт писал еще во Владивостоке, — «Городок уездный, сытый, сонный»: «Домики с крылечками, калитки. / Девушки с парнями в картузах» («Тихвин», из сб. «Белая флотилия»). Благословенный, чинный, устоявший быт, особенно терзающий сердце на фоне эмигрантской безбытности, вечного перекати-поля. И наконец, русская природа, целомудренная, тихая, светлая:

От ветра в ивах было шатко.
Река свивалась в два узла.

И к ней мужицкая лошадка
Возок забрызганный везла.

А за рекой, за ней в покосах,
Где степь дымила свой пустырь,
Вставал в лучах еще раскосых
Зарозовевший монастырь.
(«Родина», из сб. «Белая флотилия»)

Родной пейзаж, неяркий, незамысловатый (почти по Тютчеву: «Эти бедные селенья, / Эта скудная природа»), но такой милый сердцу, увиденный спустя десятилетие из Китая, рождает «Тоску, острей которой нет». И порою в сочельник, когда теснятся воспоминания о том, как встречали Рождество в родительском доме, загорается душа безумным порывом умчаться с «мерзлой маньчжурской земли», вместе с «ветром, холодным и колким» пронестись над Россией «И в рождественский вечер послушать / Трепетание сердца страны, / Заглянуть в непокорную душу, / В роковые ея глубины» («Сочельник», из сб. «Полустанок»).

Увы, все это только мечты и порывы. В реальности — нет ничего, одна черная пустота. Утрачены корни, порвана родовая цепь, человек остался без опоры, без той необходимой поддержки, которую дает жизнь в своей стране, среди своего народа, на родимой земле, где когда-то жили прадеды и прапрадеды и где покоются их священные кости, ожидая светлого дня воскресения. «На осколке мы планеты / В будущее мчим» — так ощущает Несмелов неприкаянность и бездомье своих соотечественников. В его стихах об эмиграции появляется то образ судна, носимого по волнам океана («Двадцать лет уже не видно берега»), то образ маленького островка, на который заброшены люди: нескончаемой цепью проплывают мимо него льдины-года, и нет спасительного фрегата, способного увезти несчастных на родину, — «К берегам пустым / Лишь подходит черная ладейка / За тобой, за мною, за другим...» («Стихи в письме»[56]). Метафора годы-льдины возникает в стихотворениях «С Новым Годом!..» и «Стихи в письме», написанных под новолетие и близких по образно-смысловому строю (помимо плывущих лет-льдин в обоих появляется и ладья Харона, перевозящая души умерших к последнему их приюту). Восходит она к тютчевскому стихотворению «Смотри, как на речном просторе...» (1851), из которого у Несмелова и другая метафора — люди-льдины: «Участь наша — в реке времен / Таять так же, как эти льды!».

В тридцатые — начале сороковых годов сознание неотвратимого *вымирания* эмиграции посещает Несмелова все чаще и чаще. Уходят из жизни друзья, не вынесшие бессмыслицы эмигрантского существования (стихотворение «Леонид Ещин», из сб. «Без России»; «До завтра, друг!», из сб. «Белая флотилия»). Умирают граждане прежней России, участники и свидетели Гражданской войны («Кончина»[57]). В стихотворении «Эпитафия» (сб. «Белая флотилия») появляется образ реки, подмывающей селение, где живут стареющие россияне. Природа оказывается помощницей времени,

«желтоводная река», хищно кусающая берег, на котором повисли, тщетно пытаясь не соскользнуть, одинокие домики, сливается с метафизической рекой времен, уносящей память о людях, об их тоскливой и скудной жизни на маньчжурской земле: «И через сколько-то летящих лет / Ни россиян, ни дач, ни храма — нет».

Посещает поэта и страх ассимиляции молодого эмигрантского поколения. С конца 1920-х гг. непрерывно шел отток харбинской молодежи в США, Европу, Австралию. Там они получали высшее образование, там находили работу, начинали новую жизнь. В отличие от старших эмигрантов, которых «и Дурову пожалуй / В англичан не выдрессировать», они, вывезенные из России в младенчестве, а то и вовсе рожденные за рубежом, постепенно теряли связи с русской диаспорой, интегрировались в национальные сообщества тех стран, где им выпадало жить. «Позабудут скоро дети отческую речь» — такой виделась Несмелову судьба тех, кому, в отличие от родителей, даже не пришлось выбирать: оставаться в отечестве, с большевиками или уйти навеки в изгнание.

Ты пришел ко мне проститься. Обнял.
Заглянул в глаза, сказал: «Пора!»
В наше время в возрасте подобном
Ехали кадеты в юнкера.

Но не в Константиновское, милый,
Едешь ты. Великий океан
Тысячами простирает мили
До лесов Канады, до полян

В тех лесах, до города большого,
Где — окончен университет! —
Потеряем мальчика родного
В иностранце двадцати трех лет.

Кто осудит? Вологдам и Бийскам
Верность сердца стоит ли хранить?..
Даже думать станешь по-английски,
По-чужому плакать и любить.

<...>

Пять рукопожатий за неделю,
Разлетится столько юных стай!..
Мы — умрем, а молодняк поделят —
Франция, Америка, Китай.

(«Пять рукопожатий», из сб. «Без России»)

Неукорененность русских изгнанников особенно ощущалась на фоне корневого Китая с его тысячелетней историей, традиционной культурой, развитым культом предков. Они, представители сравнительно молодого

народа, как будто попали в колыбель человечества, в страну, насчитывавшую тридцать пять долгих веков, в мир, застывший и спокойный, как сама вечность, переживший за своей Великой стеной падение самых блестящих культур, что поднимались и исчезали в западной части Евразии, динамичной, бурлящей, подвластной всем капризным ветрам истории.

Китай входит в стихи Несмелова с первых лет его жизни в Харбине. Поначалу он смотрит на него так, как, вероятно, смотрели в XVIII–XIX вв. европейские путешественники, волею судеб оказывавшиеся в стране, одновременно и возбуждавшей их любопытство и отталкивавшей своей *непохожестью* на то, к чему привыкли они в многоцветной, обильной, бодро идущей путем прогресса Европе:

Узкие окна. Фонарика
Продолговатый лимон.
Выжженный в мреющем паре — как
Вызолоченное клеймо.
(«Китай»)

Степные просторы, да скука,
Да пыльная скука везде...

Вращает колеса колодца
Слепой и покорный ишак.
(«Гряда»)

Какой глухой, какой средневековый
Китайский этот постоялый двор.

За ним — поля. Кумирня, кукуруза...
А в стороне от глинобитных стен,
На тонкой жерди, точно для антенн, —
Отрубленная голова хунгуза.
(«Из Китайского альбома»)

Твердо считавшиеся в надменной Европе азиатами, туранцами, грубыми варварами, русские здесь, в Китае, волей-неволей оказались представителями Запада на Востоке, носителями европейской цивилизации, ее системы ценностей и идеалов. Во многом они и сами ощущали свою принадлежность иному, неазиатскому типу сознания, жизни, культуры. А это накладывало соответствующий отпечаток на отношения с туземным населением, на восприятие тех мест, куда занес их всесильный рок. И хотя все внешне обстояло неплохо, эмигранты были приняты на новом месте, китайцы служили им, были ласковы и предупредительны, все же дистанция между приезжими и коренным населением существовала: здесь, на китайской земле, был другой жизненный уклад, другое восприятие мира, другие верования, а значит присутствовала, хотя бы в потенции, возможность противостояния и конфликта двух разнонаправленных, контраст-

ных миров, европейского, с его техникой и технологией, развитием личностного сознания, права, общественных институтов, и азиатского с его культом природных сил, апологией силы и власти и умалением личности перед родом.

Такое столкновение горделивой цивилизации, кичащейся своей технической мощью, с живой органикой, с духом реки, против которого бессильны самые точные расчеты и цифры, и описывает Несмелов в стихотворении «Легенда о Драконе»[58]. Поэт воспроизводит китайское преданье: по священной реке Янцзы «шел первый океанский пароход», гудел, заволакивал черным дымом окрестность, пугая робких, приниженных китайских крестьян, и вдруг:

На аспидные кручи,
Окрасив в пурпур
Блеклый небосклон, —
Неслышно выполз
Сказочно могучий
Тысячекрылый
Огненный дракон.

И, —
Стерегущий реку
Неизменно, —
Разбив стекло
Завечеревших вод, —
Он,
Пасть раскрывший, —
Проглотил мгновенно
Гудком гремевший
Вражий пароход.

И скрылся снова...
Солнце опускалось...
Победно пела
Каждая струя.
И до рассвета
Грозно отражалась
В огне зыбей
Драконья чешуя.

Несмелов искренне восхищается силой и мощью природной жизни, с легкостью разбивающей мнимое всемогущество техники («И в блеске молний выгибает спину, / Драконью спину — / Голубой Янцзы»). И в то же время его лирическому герою подчас трудно избавиться от иррационального чувства опасности, которая, как кажется европейцу, исходит от этой непривычной страны, где живут низкорослые, бронзовые от загара люди, говорящие на непонятном, мурлыкающем языке. А иногда, в редкие, впрочем, минуты, он испытывает почти мистический ужас. В стихотворении «Прикосновения» (из сб. «Без России») лодка китайца, глухой ночью перевозящего поэта на другой берег реки Сунгари, превращается в его воображении в ладью, плывущую в волнах холодного Стикса, а сам лодочник напоминает молчаливого, безжалостного Харона — образ совсем не неожиданный. Для русских эмигрантов Китай и должен был стать (а для многих и стал) не только приютом, но и могилой, и кто опускал их туда и забрасывал чужой, постылой землей, как не те же бронзовые китайцы?

Была похожа на тяжелый гроб
Большая лодка и китаец греб,
И весла мерно погружались в воду...

И ночь висела, и была она,
Беззвездная, безвыходно черна
И обещала ночь и непогоду.

Слепой фонарь качался на корме —
Живая точка в безысходной тьме,
Дрожащий свет, беспомощный и нищий...

Крутились волны, и неслась река,
И слышал я, как мчались облака,
Как медленно поскрипывало днище.

И показалось мне, что не меня
В мерцании бессильного огня
На берег, на неведомую сушу —

Влечет гребец безмолвный, что уже
По этой шаткой водяной меже
Не человека он несет, а душу.

Время-вечность Китая — почти как время-вечность природы. Вот стихотворение «Около Цицикара» из сборника «Полустанок». Пыльная дорога, арба, которую тащит бык, загорелый погонщик, идущий вслед за арбой. Эта картина повторяется сейчас, как повторялась сто, двести, пятьсот лет назад. Нужды нет, что зерно в этой арбе будет скоро погружено в красный вагон, который помчит его в другой, цивилизованный мир, где знают счет времени и деньгам. Здесь, в закатной степи, время остановилось:

Так и тысячу лет назад
Шли они, опустив глаза,
Наклонив над дорогой лбы,
Человек и тяжелый бык.

Тысячелетний Китай — и русский Харбин, внутреннее время которого насчитывало каких-нибудь три десятилетия: зыбкое, мимолетное мгновенье в сравнении с вечностью, жалкая точка на полотне всемирной истории... «Милый город, горд и строен / Будет день такой, / Что не вспомнят, что построен / Русской ты рукой». Как поднявшийся из вод голубой реки могучий дракон во мгновение ока проглотил плывущий по нему пароход со всей его беззаботной командой, так проглотит воронка времени и Харбин со всей его теперь бурлящей, находящейся на пике активности жизнью. Волны сомкнутся — на водяной поверхности не останется и следа...

Однако Китай поворачивался к русским изгнанникам и другим своим ликом. «Но сладок ваш простор, покой, уют, / Вам наша благодарность за приют», — писал Несмелов в стихотворении «В закатный час»[59]. Действительно, эмигрантам было хорошо в стране, где традиционно присут-

ствовало доброжелательное отношение к русским. Ведь Россия — в отличие от Англии, Германии, Франции, США, проводивших в Китае активную и даже агрессивную политику (достаточно вспомнить кровавое подавление ихэтуаньского восстания 1900 г.) и при этом не устававших, с легкой руки германского императора Вильгельма II, истошно вопиять о «желтой опасности», — последовательно выступала против колонизации Китая, против навязываемой ему европеизации. Не раз представители русской общественности заявляли, что цивилизация и культура Китая неизмеримо древнее европейской и имеют свои, самобытные, не поддающиеся механической трансформации основы. Это *уважение* к другому типу культуры присутствовало и у интеллигентной части русской дальневосточной диаспоры. Русские ученые-эмигранты много сделали для изучения истории, экономики, культуры Китая и Маньчжурии. А харбинские и шанхайские поэты — Ф. Камышнюк, В. Март, М. Щербаков, В. Перелешин, Н. Светлов и др. знакомили своих соотечественников с «цветами китайской поэзии».

Китай стал для русских эмигрантских поэтов неисчерпаемым источником вдохновения. По справедливому замечанию В. Крейда, «тысячи и тысячи раз дальневосточные реалии, мотивы, пейзажи входили в стихи русских поэтов Китая. Сопки Маньчжурии, желтая Сунгари, лица, виды, уличные сценки, китайские виньетки, музыка, праздники, заклинания, тайфуны, драконы, храмы, рикши и даосские боги — все это густо, цветисто, одушевленно впервые пропитало ткань русского стиха. Каждый поэт открывал свой заветный уголок "второй родины"»[60]. Русская душа, которая все же лишь наполовину была европеянкой, а на другую, не менее существенную, — азиаткой, чутко отзывалась на родимые зовы, шедшие из глубин Азийского континента.

«Наша весна»[61] — такое *говорящее* название дает Несмелов стихотворению, в котором описан весенний маньчжурский день. Здесь уже не чувствуется никакой дистанции между изображающим и изображаемым, как в стихотворениях «Из китайского альбома», «Хунгуз», где встает *чужой мир, чужой космос* («Те же джунгли этот гаолян, / Только без озер и без полян»). Несмелов пишет о китайской деревне так, как писал бы о какой-нибудь тамбовской или калужской деревне — с ребятишками, высыпающими на двор после долгой зимы, со стариками и старухами, сидящими на завалинке, с пахарем, проводящем первую борозду по ждущей посева земле:

Еще с Хингана ветер свеж,
Но остро в падях пахнет прелью,
И жизнерадостный мятеж
Дрозды затеяли над елью.

Шуршит вода и точно медь
По вечерам заката космы,
По вечерам ревет медведь
И сонно сплетничают сосны.

А в деревнях, у детворы
Раскосой, с ленточками в косах,
Вновь по-весеннему остры
Глаза, кусающие осы.

У пожилых степенных манз
Идет беседа о посеве,
И свиньи черные у фанз
Ложатся мордами на север.

Земля ворчит, ворчит зерно,
Набухшее в ее утробе.
Все по утрам озарено
Сухою синевою с Гоби.

И скоро бык, маньчжурский бык,
Сбирая воронье и галочь,
Опустит смоляной кадык
Над пашней, чавкающей алчно.

Несмелов *природняет* себе Китай. Через пейзаж, в котором вдруг проступает что-то общее с оставшимися в далекой отчизне полями, холмами и реками, особенно когда встретишь «в закатный час» где-нибудь на бугре трех русских рыбаков, что разложили костер, обороняясь дымом от надоедливых комаров, и тихо балакают, пуская по кругу бутыль («И кажется, опять былое с нами. / Где это мы в вечерний этот час? / Быть может, вновь на Иртыше, на Каме, / Опять на милой Родине сейчас?»). Но главное — через земледельческий труд, через «Зерна золотистый град, / Что струится в арбу с лопат». Потом и кровью политый хлебушко — вот что роднит китайского и русского земледельца, заставляет их понять друг друга без всякого языка. В Китае такая же суровая природа, что и в северной России. Здесь тебе не Средиземноморье, где снимают по нескольку урожаев в год. «Не даст ни растения нива / Без каторжного труда» — для китайцев это такая же истина, как и для русских. Порой Несмелов испытывает настоящее восхищение перед этими низкорослыми, как будто отлитыми из бронзы людьми: упорно, трудолюбиво, без жалоб обрабатывают они свою неплодородную, неблагодарную землю.

Китаец, до пояса голый,
Из бронзы загара литой,
Не дружит с усмешкой веселой,
Не любит беседы пустой.

Уронит гортанное слово
И вновь молчалив и согбен —
Работы, заботы суровой
Влекущий, магический плен.
(«Гряда»)

И как в свое время русский интеллигент чувствовал свою никчемность в сравнении с русским крестьянином, жизнь которого осмысленна, отдана настоящему делу, так и теперь его духовный наследник сравнивает себя с землепашцем Китая, и снова не в свою пользу:

Гряда, частокол да мотыга,
Всю душу в родную гряду!
Влекущее, сладкое иго,
Которого я не найду!

Впрочем, поиск *настоящего дела*, *смысла существования* постоянно сопровождал лирического героя Несмелова. Порой ему так хотелось перейти пределы, положенные жизнью, возрастом, временем, мечталось о том, что-

бы в один прекрасный момент взорвать окружающую его рутину, по-тютчевски «просиять и погаснуть». Думается, и сам поэт подобному стремлению был не чужд. Недаром с таким одушевлением описывал в поэме «Через океан» героически-безумный порыв шестерых русских, решившихся «в дни эвакуации Приморья остатками дальневосточной Белой Армии»[62] двинуться в Америку на тщедушном, маленьком боте. Согласно молве, которую Несмелов воспроизводит в поэме, «тот город, где кадет-матрос / Бросил якорь, вынес бот на берег / И по улицам его понес»:

И о чем народом крепким пелось,
Что кричалось — выдумать не рвись;
Вероятно прославлялась смелость
И отваги мужественный риск.

Как Гумилев, с которым у Несмелова много общих поэтических нот, он жаждал подвигов и свершений. Несмотря ни на что, при любых обстоятельствах, тех, что и не снились «Уезжающему в Африку или / Улетающему на Целебес». «Ни крыла, ни руля, ни кабины, / Ни солдатского даже коня, / И в простор лучезарно-глубинный / Только мужество взносит меня» — так писал он о себе. Сама поэзия виделась ему подвигом и поступком, не менее героическим, чем подвиг на поле брани. Откликом на гумилевскую «Волшебную скрипку» с ее образом скрипача (поэта), заклинающего звуками своей скрипки духов зияющей бездны, прозвучали, по наблюдению Е. Витковского[63], строки стихотворения «В затонувшей субмарине» (из сб. «Белая флотилия»):

Облик рабский, низколобый,
Отрыгнет поэт, отринет:
Несгибаемые души
Не снижают свой полет.
Но поэтом быть попробуй
В затонувшей субмарине,
Где ладонь свою удушье
На уста твои кладет.

Быть способным к свершению именно в такой предельной, немыслимой ситуации — вот что было идеалом Несмелова, нужды нет, что, давно перешедший из военного состояния в гражданское, стареющий, мешковатый, отпустивший брюшко, он менее всего был способен перевести этот идеал в живую реальность. Главное было в самом стремлении, в самой готовности к поступку и жертве. Ю. Крузенштерн-Петерец вспоминала, с каким одушевлением читал Несмелов поэму «Через океан» на одном из вторников «Чураевки», — читал, несмотря на протесты присутствовавших в зале эстетов, «искавших в поэзии только роз и соловьев»[64], несмотря на шиканье, на выкрики с мест, и как в финале он победил зал, заставив его рукоплескать и восторженно повторять последние строки. Это и был его

собственный, пусть и маленький, подвиг, его *личный* порыв «через, над и за», как в мятежные военные годы.

Возможно, именно презрение к унылой пассивности, нежелание *прозябать*, страх потускнеть, скукожиться, слиться с толпой обывателей, привели Несмелова в середине тридцатых годов к контакту с Всероссийской фашистской партией, созданной в 1931 г. в Харбине К.В. Родзаевским, человеком огромной внутренней энергии, романтиком, фанатиком и искренним патриотом. ВФП, не имевшая ничего общего с германским национал-социализмом, ставила своей задачей свержение в России большевизма. Не просто ностальгия по родине, но деятельная борьба за нее — вот к чему призывал лидер ВФП вступающее в жизнь молодое поколение эмиграции, всех этих мальчиков, выросших вне России, но страстно жаждущих ей *послужить*. ВФП противопоставила пессимизму «незамеченного поколения» оптимизм веры в Россию и борьбы за нее, апологии самоубийства — апологию жертвы во имя спасения страдающей Родины, призывала «перековать тусклого современного человека в бойца и рыцаря грядущей России»[65]. Проповедь Родзаевского всколыхнула многие молодые сердца. Мечта о «новом Белом Походе» была так притягательна! Думается, что и сердце Несмелова эта мечта не обошла стороной, хотя холодным умом он должен был понимать, что подобный Поход практически невозможен, а если даже он и состоится, то будет равносилен коллективному самоубийству.

И все-таки так отрадно было видеть всплеск энтузиазма у молодежи. Сознавать, что в этих юношах, вставших под знамена ВФП, не только не выветривается русский дух, как в тех, кто уезжает искать счастья в США и Европе, но напротив мужает и крепнет. Что их одушевляет романтика подвига, беззаветного служения, истинного товарищества. Что они хотят бороться с большевиками, хотят спасти Россию даже ценой собственной жизни. Ведь когда-то и сам поэт, теперь приближавшийся к леденящей отметке «полвека», и люди его поколения очаровывались идеей сопротивления и как монахи готовы были служить белой идее. И так хотелось увидеть живую преемственность, знамя, передаваемое из одних, ослабевших, рук в другие, юные и сильные руки. Не случайно именно в сборнике, вышедшем в 1942 г. в издательстве с говорящим названием «Нация», печатает Несмелов свою поэму «Восстание» с ее белой романтикой. Последние слова этой поэмы как раз и перекидывали мостик между теми, кто пытался спасти Россию в огненном 1919-м, и теми, кто теперь был готов идти за нее на смерть: «И до сих пор они в строю, / И потому — надеждам скоро сбыться: / Тебя добудем мы в бою, / Первопрестольная столица!»

Именно патриотизмом Несмелова позднее объясняла Елизавета Рачинская сближение Несмелова с ВФП, созданной «под знаком борьбы за Россию»: «он стал как бы ее бардом»[66], — писала она. Думается, и это определение, и объяснение причин симпатии поэта к партии Родзаевского, очень близки к истине. Впрочем, воспевая борцов «национальной революции», собственного имени под своими стихами он все же не выставляет, взяв говорящий псевдоним «Н. Дозоров», вполне в стилистике боевых лозунгов ВФП.

В 1936 г. в Шанхае выходит сборник стихов «Дозорова» «Только такие!» Поэт лепит образ *нового человека*, не нытика, не разочарованного пессимиста, а оптимиста и патриота. «Я стихов плаксивых не читаю / С горьким сетованием на судьбу, — Установку я предпочитаю / На сопротивленье и борьбу», — заявляет нынешний его герой, «солдат» будущей армии освобождения, превыше всего ставящий веру в Россию, свой долг перед ней и чувство товарищества.

Воля к победе,
Воля к жизни.
Четкое сердце.
Верный глаз.
Только *такие* нужны Отчизне,
Только *таких* выкликает час!
(«Только такие!»)

Когда-то, еще в 1924-м Несмелов открыл свой сборник «Уступы» стихотворением «Воля»: «Если ветер лодку оторвал, / Если вал обрушился и вздыбил, / Опускает руку на штурвал / Воля, рассекающая гибель». Тот же волевой, несокрушимый напор торжествует и в стихах сборника «Только такие!» Звучит апология чести, верности, аскезы во имя идеи, презрение к комфортабельному, мещанскому бытию, к тому *времяпрепровождению*, которое составляло стиль жизни среднестатистического харбинца в возрасте от шестнадцати до двадцати пяти лет:

Девушки, к черту любовь и фокстроты,
Шкурники, шваль плясуны!
Время великой огромной работы
Взять вы на плечи должны.
(«Из записной книжки»)

К.В. Родзаевский в предисловии к сборнику приветствовал стихи «Николая Дозорова», называя их первой ласточкой новой поэзии, «поэзии волевого национализма». «Прочь бессильная платоническая любовь — настроение, восторженное любование красотами русской природы и мягкостью русской души, умиление перед блеском и великолепием русского прошлого, розовые мечты о сияющем будущем, — теперь нужны *иные песни*, песни-призывы, песни-удары. Теперь нужна иная — *настоящая* любовь к России, *любовь-борьба*»[67] — такой *социальный заказ* выдвигал перед поэзией глава ВФП, лидер Партии с большой буквы, как горделиво обозначала себя созданная им организация во всех ее документах, листовках, воззваниях, что для незаинтересованного, стороннего глаза поразительно смахивало на стилистику большевизма, идеологии которого члены ВФП объявили свой «последний и решительный бой».

Да, при всей *идеологической* непримиримости, это был один *стиль*, одна *эстетика*. Один и тот же тип мировосприятия — где идея довлеет жизни,

где торжествует четкое, как в сказке, деление на добро и зло, какого в реальной жизни с ее смешением красок, найти невозможно. Один и тот же тип человека — монолитного, исключающего всякую раздвоенность, всякую интеллигентскую слабость, решительного в своем движеньи вперед, беспрекословно подчиняющегося коллективу. В стихах «Дозорова» Несмелов-художник мастерски воспроизвел и культивируемый *одномерный* тип личности, и это *упрощающее*, без расслабляющих полутонов, деление на черное-белое, с которым так соблазнительно легко и жить, и действовать, и решать.

Антитезы, контрасты, простые и очень четкие краски... Появляется у Несмелова и отталкивающий *образ врага*, Сталина и его клики, созданный по классическим канонам агитки: «Гонят чекисты на Красную площадь / В цепи закованный Труд», «Жирную тушу товарища Сталина / В автомобиле везут». Крупными, нарочито бьющими в глаза мазками рисует поэт Россию, страждущую под игом большевиков, — обескровленную, с попранными святынями, опозоренную и распятую. Лозунгово, плакатно дает образ фашистской Партии: железной рукой ведет она к победе, зажигает веру в грядущий рай:

Светлое Завтра несет нам победу.
Партии верь и за партией следуй.
Наши знамена победу несут.
— Бог, Нация, Труд!
(«Нашему пятилетию»)

От имени ВФП «Дозоров» прямо обращается к *угнетенным* рабочим с призывом сбросить несносное иго грузина:

Слушай, кепка, слушай блуза, —
Вся рабочая Москва!
Из другого профсоюза
Долетевшие слова.

<...>

Мы сливаем с Первым Маем
Взлеты взрывов золотых,
Мы рабочих призываем
Как соратников своих.
(«Через головы врагов»)

Ну чем не Демьян Бедный, не Жаров, не Безыменский? Те же приемы, та же образность, тот же язык. Разве что идею пролетарского интернационализма замещает идея нации: «Нас ведь Нация спаяла, / К славе Родина ведет».

В предисловии к сборнику «Только такие!» лидер ВФП заявлял: в стихах «Дозорова» рождается «новый *стиль* российской поэзии»[68]. Возможно, для самого Родзаевского, для эмиграции тридцатых годов, где главенст-

вовала «парижская нота», это и был новый стиль, но для русской поэзии XX века, если убрать идеологическое деление на литературу советскую и эмигрантскую, это был уже *вчерашний день*. Так же как вчерашним днем были и высокопарные декларации Родзаевского: «Фашизм несет духовную революцию, захватывающую все стороны жизни и мысли, в том числе и искусство»[69], — подобные заявления, только с подстановкой на место «фашизма» других больших и малых «измов»: коммунизма, футуризма, конструктивизма и проч., громогласно звучали в литературе Советской России еще в начале 1920-х гг.

Сборник «Только такие!» выдерживает *советский стиль* (только с обратным идеологическим знаком) по всем статьям, вплоть до предисловия и обложки — мускулистый парень в форме ВФП решительно поворачивает штурвал истории. Рифмованные лозунги, бодрые маршевые ритмы, энергичный и четкий стих, в котором отзывается веселящая барабанная дробь:

Молнии вонзает
Наше время
В черные провалы
Наших дней.

Смелые бросают
Ногу в стремя,
Вскакивают бодро
На коней.

Молодость стремится
В бой и грозы,
Ибо сердце слышит
Дальний зов.

Чем не «романтики боев и походов»? Не читая дальше, вполне можно предположить, что это написано Тихоновым, Багрицким, Светловым...

Наши командиры
Рядом с нами:
— Черные рубашки,
Шашки вон!..

Над врагами взвеет
Наше знамя,
Врубится
Фашистский эскадрон.

Достаточно заменить «Черные рубашки» на «Гимнастерки алые», а «Фашистский эскадрон» на «Наш красный эскадрон» — и стихотворение можно печатать в любом советском журнале (точнее, *можно было печатать* — в тридцатые годы подобные стихи вряд ли бы пришлись ко двору: время красных командиров, летящих с шашками наголо впереди эскадрона, ушло безвозвратно).

Партия рождала своих героев, созидала свой пантеон мучеников национальной идеи. Одному из них, активному члену ВФП, расстрелянному в Хабаровске 28 января 1936 г., посвящена поэма «Дозорова» «Георгий Семена». В предисловии тот же Родзаевский назвал ее «настоящим эпосом Национальной Революции». «Да разве это поэзия, вымысел? — восклицал он. — Нет, это сама жизнь — ставшая поэзией: кровавой и прекрасной

романтикой народного освобождения, — кусок жизни, кажущийся поэтическим вымыслом, настолько он несовременен.

Несовременен? — Но на смену веку пошлости и грязи идет новый век — век борьбы и служения, век силы и красоты, век духа, побеждающего материю...»[70].

В сущности, именно этому *новому* веку, веку борьбы и жертвы, веку духа, побеждающего материю, и служил Арсений Несмелов в обличье «Николая Дозорова». Этому веку служили и те чистые мальчики, что вставали в Харбине и Шанхае под знамена ВФП, искренне желая принести свою жизнь на алтарь освобождения родины. Могли ли они тогда, со всем высоким своим романтизмом, предугадать, каким сатанинским ликом обернется к миру фашизм спустя всего лишь несколько лет? Наверное, не могли. Как не могли советские поэты-романтики, воспевавшие революцию-освободительницу, предугадать тот кромешный ад, в который провалилась эта революция в сталинские тридцатые годы.

Впрочем, такова печальная судьба всякого *дробного идеала.* А национализм и был таким *дробным* идеалом, как и коммунизм, который адепты ВФП считали своим главным противником. Конечно, заслониться национализмом от сознания тщеты и бессмысленности существования на «китайском полустанке», как в одном из стихотворений назвал Несмелов Харбин, на время, вероятно, было и можно. Но для того чтобы не разочароваться в этой идее, следовало делать слишком много усилий: не думать, не чувствовать, не рассуждать. А сие если и было возможно для обывателя, для поэта оказывалось равносильно самоубийству.

Когда же Несмелов начинал *думать*, очень многое из того, что казалось бесспорным в юном, бескомпромиссном, полном сил и энергии возрасте, теперь, в хладной зрелости, вызывало уже и сомнения, и вопросы. А главное, он все сильнее ощущал зловещий ход лет. Какие уж тут подвиги, когда «Сорок стражей годов — часовыми у дверцы», когда сердце предательски дает себя знать и впору подумать о том, чтобы бросить курить и сесть на простоквашу. Все чаще задумывается он о смерти — не о героической смерти в бою, в упоении бранном или под расстрельными дулами по приговору ЧК («Я умру, прошедший все ступени, / Все обвалы наших поражений, / Но не убежавший от борьбы»), а о неприглядной, совсем не героической смерти в своей постели, когда душа забьется в горле, как птица, и разольется в сердце тоска, такая тоска...

Неужели не осилю смерти,
Потную от ужаса беду,
И она мне голову отвертит,
Словно негритенок — какаду.

Из силка не рвется, не летится,
Сердце пусто замерло в тоске...
Для чего ж ты выучила, птица,
Десять слов на глупом языке?

(«Неужели не осилю смерти...»)

В свете *такого* — обыденного, как у сотен тысяч и миллионов, конца многое видится совершенно иначе. Оказывается, что главный враг человека — не представитель той или иной идеологии, класса, системы, а время, текучее, неостановимое время природы. Оно превращает полного сил юношу в дряхлого старика, обессмысливает все человеческие дела и поступки, оставляя в финале один грустный и пустой нуль, маленький, забвенный холмик на кладбище.

Кто сказал, что ласкова природа?
Только час и нет ее красот.
Туча с телом горбуна-урода
Наползает и печаль несет.

Ничего природы нет железней:
Из просторов кратко-голубых
Вылетают грозные болезни,
Седина — страшнейшая из них.
(«В лодке», из сб. «Белая флотилия»)

В таком *метафизическом* повороте поэтической мысли Несмелов — прямой наследник русской философской лирики, вслед за ней выходит к последним и главным вопросам существования, перед лицом которых меркли казавшиеся такими важными, такими острыми и насущными вопросы *политические* и *гражданские*.

Ища ответа на эти вопросы, Несмелов в начале 1930-х гг. сближается с философом, эстетиком Н.А. Сетницким. С 1925 г. тот жил в Харбине, работал в Экономическом бюро КВЖД, преподавал на Юридическом факультете. Но главным делом его жизни было распространение и развитие идей русского религиозного философа Н.Ф. Федорова, автора «Философии общего дела», друга Л.Н. Толстого и В.С. Соловьева, вбросившего в духовную почву России семена идей поистине вселенского, космического масштаба. За десять лет своего пребывания в Харбине Сетницкий успел издать целую библиотечку литературы по Федорову[71], рассылая свои издания по библиотекам Европы, а также целому ряду философов и писателей русской эмиграции.

Объединение всего рода людского в борьбе против смерти, этого основного зла человека, возвращение жизни умершим, регуляция природы, предотвращающая естественные катаклизмы — наводнения, землетрясения, засухи, эпидемии, выход человечества в космос для его будущего освоения и преображения — выдвинутые философом бессмертия и воскрешения общепланетарные, общекосмические задачи потрясали воображение его современников и потомков. Пожалуй, никто из значительных писателей и мыслителей XX века (от Брюсова и Маяковского до Хлебникова и Клюева, Заболоцкого и Пришвина, Платонова и Пастернака) мимо Федорова не прошел. Более того, начиная с конца 1920-х гг. всплеск интереса к его идеям наблюдается и в эмиграции. О нем пишут и говорят философы и богословы, писатели и публицисты, деятели общественных и политических

течений — Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков, В.В. Зеньковский и В.Н. Ильин, Г.П. Федотов и И.А. Лаговской, Д.П. Святополк-Мирский и П.П. Сувчинский. В своем размышлении о судьбе России, в напряженном поиске новых действенных, убеждающих альтернатив идеалу социалистического «земного рая», новых совершенных форм общежития они так или иначе отталкиваются и от его построений. «Многие неясно чувствовали, — будет вспоминать позднее В.С. Варшавский, — что, может быть, именно в “Общем деле” Федорова была намечена та новая “соравная коммунизму” идея, которую искала эмиграция»[72].

Не стал исключением и Арсений Несмелов. Идеями Федорова он начал интересоваться в конце 1932 — начале 1933 г. 2 февраля 1933 г. Н.А. Сетницкий так комментировал ситуацию в письме философу и писателю-евразийцу К.А. Чхеидзе: «Несколько неожиданно для меня поэт Арс. Несмелов начал вслед за моими книгами писать о Н. Ф. Ф. Это особенно приятно потому, что произошло это без какого-либо даже минимального давления с моей стороны — вполне спонтанно и самопроизвольно»[73].

О том, как произошла духовная встреча с Федоровым, рассказал сам Несмелов: в стихотворении «Книга о Федорове», вошедшем в сборник «Белая флотилия».

Я случайно книгу эту выбрал.
Был неведом автор и названье
Ничего душе не обещало.

<...>

В комнате своей, где не умею
Я скучать, — с собой скучать не мне, —
Сел у печи властелином книги:

Не понравится — в огонь... Над нею,
Что же, до утра я пламенел,
Угасал, звенел, дрожал и ник!

Да, большое сердце захватило,
Да, большие крылья поднимали,
И поверят только простецы,

Что я выбрал эту книгу. Сила
В действии обратном: не меня ли
Эта книга выбрала в чтецы!

29 января 1933 г. Несмелов помещает в газете «Рупор» статью «На путях к победе над смертью. К 30-летию со дня смерти философа Н.Ф. Федорова». В статье он протестует против устоявшегося «взрослого» мнения о неизбежности и неодолимости смерти, противопоставляя ему евангельское, детское чувство как живое доказательство того, что мысль о смертности «не заложена в человеческое сознание изначально». «Если бы нашим де-

тям оставлялась хотя бы мысль о возможности реальной победы над распадом тела, иные подросли бы поколения!»

Мечта о бессмертии живет в детях — и... в художниках слова. Такую мысль утверждает Несмелов. «Творческая деятельность многих писателей давно уже предвосхитила то, к чему медленно движется наука. Нота воскрешения явственно звучит даже в произведениях таких поэтов, как Маяковский. Недавно на Д<альнем> В<остоке> вышла талантливая книга стихов поэта Льва Гроссе, так и названная им: "Мертвая смерть", то есть смерть убитая, уничтоженная.

И мне удавалось несколько раз проникаться этой темой.

Отталкиваясь от галлюцинаторных моментов, я говорил:

Все чаще и чаще встречаю умерших... О, нет,
Они не враждебны, душа не признается разве,
Что взором и вздохом готова отыскивать след,
Вот здесь зазвеневшей, вот здесь оборвавшейся связи!
И вот — непрерывность. Связую звено со звеном,
Усилием воли сближаю отрезок с отрезком.
Под лампой зеленой, за этим зеленым столом
Рассказы о смерти мне кажутся вымыслом детским!»[74]

Да, для Несмелова, буквально физически ощущавшего ход времени, что стирает лица, события, судьбы, сознававшего хрупкость человеческой жизни, отданной всем ветрам истории, знакомство с идеями Федорова было как глоток живой, *воскресительной* влаги. Столько раз рисовавший в своих стихах, как бесследно исчезают с полотна бытия целые поколения (остается от них лишь маленький кладбищенский островок, всеми заброшенный, всеми забытый — разве забредет когда турист с фонариком, чтобы прочесть истертые надписи), как с каждым годом тускнеют идеи и лозунги, когда-то поднимавшие на борьбу и на труд сотни тысяч людей[75], он приникает к «Философии общего дела» как к живому, спасительному источнику, как к возможности искупления мирового зла, как к возможности выправить историю, повернуть ее с братоубийственных, смертных троп на жизнетворческие, благие пути.

25 марта 1933 г. Сетницкий сообщал Чхеидзе, что Несмелов настолько «вдохновился» идеями Федорова, что собирается «писать роман о воскрешении»[76]. Роман, по всей вероятности, так и не был написан, но в том же 1933 г. Несмелов создает стихотворение «Перед последним боем» с подзаголовком «К тридцатилетию со дня смерти Н.Ф. Федорова», которым вскоре будет открыт составленный Сетницким второй выпуск сборника «Вселенское дело» (Рига <на самом деле — Харбин>, 1934), посвященный памяти Федорова. Поэт рисует здесь образ цивилизации XX века, вышедшей из одной великой войны и стремительно приближающейся ко второй, цивилизации, прогресс которой состоит в усовершенствовании орудий взаимного истребления. Эта в полном смысле слова *убийственная* цивилизация прямо идет против Творца, служит «имущему державу смерти», «смрад-

ному богу», чувствующему нежность «К зловещим машинам, / К отравам, удушью, мечу» и шепчущему еле слышно: «Еще лишь усилье, / Еще лишь немного / И станет планета мертва». Вторая часть стихотворения — апофеоз идеи жизни, прекращения братоубийственной розни: «Не смертью бы смертным / Друг с другом бороться, — / Со смертью бороться бы им!»

Мысль о преодолении смерти как высшем обетовании христианства — в центре поэмы «Искушение в пустыне»[77], которой предпослан эпиграф из Федорова: «Добро есть сохранение жизни живущим и возвращение ее теряющим и потерявшим жизнь». В ее финальных строках Христос отвергает искусительные соблазны «имущего державу смерти»: «Живые ждут живого Бога, / К смерть ненавидящим иду. / И новой Пасхи дам опреснок, / Восстав из гроба поутру...»

«Под лампой зеленой, за этим зеленым столом / Рассказы о смерти мне кажутся вымыслом детским!» — эти строки многое объясняют в самоощущении Несмелова как поэта. Он всегда чувствовал творчество как воскрешение, как силу, способную противостать небытию. И так было еще до всякого знакомства с идеями Федорова. Даже собственный его псевдоним был фамилией друга, убитого под Тюменью. «Пусть живет в моих стихах!»[78] — пояснял он свой выбор в «Воспоминаниях», написанных по просьбе И.А. Якушева.

Уже с первых шагов в литературе его сердечно заботят судьбы тех, кто не попадает на страницы большой истории, о ком не пишут в газетах, разве что в сводках происшествий или военных потерь, кто остается в памяти лишь немногих, да и то часто какой-нибудь одной, случайной чертой, а то и вовсе не остается. В стихотворении «Сестричка» (сб. «Уступы»), под которым стоит посвящение «Покойнице», он восстанавливает образ погибшей медсестры: «И образ твой любовно вытку / Из самой синей синевы». А в последующие годы целая вереница людей, то знакомых и близких, то встреченных случайно и мимолетно, пройдет по страницам его стихов: от девушки, поразившей воображенье поэта («В твоих кудрях, в их черном лоске / Есть трепетание крыла) до старика-генерала, одиноко умирающего в номерах и перед смертью вспоминающего родные края — милый сердцу Тамбов, окружные леса, где «ягод было много / И сыроежек», родовую усадьбу («Кончина»). И если в ранних стихотворениях Несмелов подчас запирает сердце от сострадания своим персонажам, воспринимает себя как своеобразного вивисектора человеческих душ («Истеричке»), то в зрелом творчестве им движет сочувствие, любовь и своего рода воскресительная ответственность — перед своими современниками, перед людьми, жившими до него, ведь им не был дан дар слова и голоса, а ему дан, и нужно не расточить этот дар, а обратить его на сохранение памяти об ушедших, на связывание разъятой цепи времен.

Дождями смыт и выжжен зноем
Былого нехранимый след.
И лишь, как отзвук отдаленный,
Он в нашу проникает глушь,

Похожий, может быть, на стоны
Печальных, неотпетых душ.
Услышав, мы к нему приникнем,
Ему внимая, мы поникнем;
Он требует — былого речь
Извлечь из праха и сберечь.

Так определял Несмелов свое поэтическое задание в поэме «Нина Гранина». В высшие свои минуты (а такие минуты бывают у всех, другое дело, что потом, когда они проходят, мы вновь ниспадаем в тьму своих «низких истин») этот человек, столь часто грязнивший свое перо в луже литературной поденщины, далеко не безупречный в общении и, вообще, порядочный бонвиван, — видел в себе борца против забвения, со всей остротой сознавая, что запечатленное им на бумаге, получает шанс удержаться в человеческой памяти («И через сколько-то летящих лет / Ни россиян, ни дач, ни храма — нет, / И только память обо всем об этом, / Да двадцать строк, оставленных поэтом»), а то, чего не коснется его перо, проваливается в «пропасть забвения». И. Голенищев-Кутузов не случайно назвал внутреннее, лирическое время Несмелова мемуарным[79], отталкиваясь от образа, возникшего в сборнике «Без России»: «И бессонницами свою лампу зажжет / Отраженная жизнь, мемуарное время».

Ранее уже говорилось о возникающем в сборнике «Белая флотилия» образе единства всемирного бытия, где ничто не уничтожается, все перетекает из одной формы в другую: «Но не прервана цепь окрыляющих метаморфоз». Эта убежденность отчасти тоже спасала поэта в его стоянии «лицом к лицу пред пропастию темной», как позднее будет спасать она Заболоцкого (вспомним его знаменитые «Метаморфозы»: «И голос Пушкина был над листвою слышен, / И птицы Хлебникова пели у воды»). Правда, акцент у Несмелова, в большей степени персоналиста, нежели пантеиста, делался в конечном итоге не столько на растворении личности в бытии, ее трансформации в другие, третьи, десятые формы, сколько на идее творчества, которое, с этой точки зрения, представало не как создание метафизически нового, а как припоминание, парафраз уже прозвучавшего, как ауканье творцов, разбросанных во времени и пространстве (и этим ауканьем восстановляющих связь, оборванную забвением), как радостное узнавание себя в другом и другого в себе:

В звуковые замкнуты повторы,
Мы в плену звучаний навсегда:
Все мы к небу обращаем взоры,
Но на нем — единая звезда.

И нам, взоры на едином сплетшим,
Может быть, и радость только в том,
Чтобы вдруг узнать себя в ушедшем,
Канувшем навеки, но живом.

И поверить яростно и свято
(Так идут на пытку и на крест),
Что в тебе узнает кто-то брата
Далеко от этих лет и мест,
<...>

Смертно все, что расцветает тучно,
Миг живет, чтобы оставить мир,
Но бессмертна вещая созвучность,
Скрытая в перекликаньи лир.
(«Ты упорен, мастеру ты равен...»)

Поэт — воскреситель не только ушедших лиц, но и ушедших эпох, тех, что уже давно отошли в толщу времени. Он должен оживить их в пространстве стихотворного текста, дать своим современникам и потомкам прикоснуться к тому, что было когда-то, а для этого ему самому необходимо вчувствоваться и вжиться в то, о чем слагаются певучие строки. Стоит ли удивляться, что, работая над поэмой «Протопопица» (1938–1939), Несмелов так серьезно изучал старообрядчество, так проникался духом старой веры (какое-то время даже жил в харбинской старообрядческой общине), что по городу прошел слух о его переходе в древлеправославное исповедание[80].

Характерен самый выбор исторической темы, ложащейся в основу этой поэмы. Трагическая эпоха в бытии Государства Российского — религиозный раскол, прошедший по телу народа, столкнувший в яростной *пре* о вере единодержавных и единоплеменных. В «Протопопице» не остается и следа от громогласной и в высшей степени легковесной риторики, от *глянца*, который наводил Несмелов на отечественную историю в своих фашистских стихах («От слова славного *славяне* / Дрожит дряхлеющий Царьград!», «Кровавым был налет Батыев, / Но Русь осилила беду, / И снова Нация сияла, / И вновь к борьбе она зовет» и т. п.). И если в 1936-м певец национальной революции «Николай Дозоров» был готов видеть в молодчиках ВФП чуть ли не потомков Минина и Пожарского, то теперь по-лермонтовски признается: «Богатыри — не мы». Оторвавшимся от почвы правнукам не сравниться с той корневой мощью, которую являли собой их предки, шедшие в огонь за чистоту своей веры, но при этом умевшие и любить, и сострадать всей Божией твари, и быть верными друг другу в болезни, труде, испытаниях, самой смерти.

Наших прадедов Бог по-иному ковал,
Отливал без единой без трещины,
Видно лучший металл Он для этого брал,
Но их целостность нам не завещана.

И потомки — не медь и железо, а жесть
В тусклой ржавчине века угрюмого.

В центре поэмы — образы огненного Аввакума и супруги его, верной Марковны, судьба непреклонного стояльца за веру, готового ради нее на ссылку, на мучения, на огненный сруб, и женская судьба, накрепко связанная с судьбой своей половинки: «Вот бредет она в ряд с огнепальным попом, / Опоясана лямкою конскою...» Сдержанно, без нажима, рисует поэт героизм маленькой женщины: она оставляет все, идет за опальным супругом в глухой, дикий край, бессонными ночами вымаливает у Господа отсрочки для него мученического венца, а потом отпускает на последнее столкновение с никонианами, зная, что грозит это мукой и смертью не только ему: «Аз ти, вместе с детьми, ныне волю даю / И на подвиг благословение!»

Такой *тихий* подвиг, за который не награждают орденами, не причисляют к лику святых, который вообще как бы и не заметен на фоне деяний и слов тех, кого история заносит на свои памятные скрижали, по мысли поэта, не менее велик, чем подвиг самого Аввакума. Самоотречение дается протопопице нелегко: смиренная душа «сироты из сельца из Григорова» жаждет покоя, семейного уюта, трепещет за детей, и в муже ей порой хочется видеть не только защитника древлего благочестия, но и родного «Петровича», которого все труднее становится разглядеть за строками не письма, а послания, где «Что ни слово — опять поучение». Для милующего женского сердца дороже тот Аввакум, которого знала она в юности, которого полюбила когда-то «За уменье понять, улыбнуться светло, / Пожалеть неуемного ворога», а не грозный обличитель и проповедник, непримиримый к инаковерующим, что шлет проклятия на головы слуг антихристовых. Но, скрепляя сердце свое, она до конца исполняет обет, даваемый при венчании:

Горя долю свою выпьет полно она,
До той ямы подземной, что в Мезени,
Но тебя, протопоп, не оставит жена,
Будь ты в лямке, в битье ли, в болезни ли.

Ю.В. Крузенштерн-Петерец позднее призналась в воспоминаниях: «Есть вещи в поэзии, о которых трудно сказать, хороши они или плохи, но над которыми можно заплакать. Как в детстве я плакала над некрасовскими "Русскими женщинами", так много времени спустя не могла я читать без слез "Протопопицы"»[81].

Интерес Несмелова к русской истории сопровождался и интересом к народной духовной культуре. Мир русских преданий, поверий, легенд не раз давал себя знать в его зрелой поэзии. Вот старик с седою бородой является перед выбившимся из силы отрядом: «Прозываюсь, парень Понужаем, / Пособляю русскому в беде» («Понужай», сб. «Полустанок»). А вот святитель Николай, верный заступник русского человека: опоздал он на Божий зов, да еще и ряску землицей запачкал, вызволяя из трясины возок, который «увязил» туда мужичонка. Но мило и радостно Господу его отзывчивое и легкое сердце: «Ты с Арием был строгий, / Но ласков с мужич-

ком», не то, что гордый Касьян, украсившийся в блестящие ризы: «Спесив как воевода, / Ты сердцем не смирен!» («Касьян и Микола», из сб. «Полустанок»).

Особое место среди фольклорных стихотворений Несмелова занимает «Русская сказка», завершающая сборник «Белая флотилия». Сиротка, сведенная отцом в лес по приказу злой мачехи, видит белого деда. Как в сказке «Морозко», спрашивает он девочку: «Маленькая Катя, / Холодно ль?» — «Еще бы!» А потом, «ласковый, с улыбкой», ведет ее по лесным своим царствам, и вот уже добрые зверушки служат своей царице: «Кланяются звери, / Никнут к рукавичке / Белочки-шалуньи, / Рыжие лисички». Правда, чем больше удаляются спутник с девочкой в лесную глубь, тем сильнее милый дедушка, шепчущий ласковые слова («Говорит: "Утешу", / Песенку сыграю, / Доведу неспешно / До святого рая»), начинает смахивать на Гамельнского крысолова, что своей дивной мелодией сманил детишек в морскую пучину... Финал ставит все на свои места:

Только клонит дрема,
И приказов нету, —
Словно снова дома,
На печи согретой.

Будто мать, лучина,
Запах вкусный, сдобный...
Белая овчина —
Пуховик сугробный.

В сказке «Морозко» девочка возвращается домой на разукрашенных санях, с дорогими подарками, у Несмелова она замерзает на белом снегу. Волшебные события, проходящие перед ней в предсмертной дреме, не перетекают в реальность. Как не становится *спасающей* реальностью греза андерсеновской «Девочки со спичками» или мальчика из рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке»: оба замерзают под свои тихие, убаюкивающие грезы.

Если художественный эффект «Русской сказки» построен на попытке состыковать сказку с реальностью и происходящем в результате этого стыка взаимном конфликте частей, своего рода смысловом отторжении тканей, то поэма «Прощеный бес» (1941) строится на допущении *реального* существования пантеона лесных божеств, которых издревле почитает русский крестьянин. Леший, яга, русалки, кикимора оберегают душу природы, которую предпочитает не замечать человек-рационалист, отгородившийся от живого мира мертвой, бездушной техникой, видящий в земле и том, что на ней, лишь материал для своих искусственных, *неприродных* вещей. «Ведь человек-то — выжига, / Лишь топором стучит: / Ни ужика, ни чижика, / Ни мышки не щадит».

В этой поэме, написанной двумя годами спустя после завершения «Протопопицы», поэт, который всегда был склонен к философским, метафизи-

ческим темам и по-разному склонял их в своей лирике, делает попытку передать в живом образе то, о чем патентованные философы пишут большие трактаты. О сложнейших религиозно-философских и даже богословских вещах он говорит предельно простым, *детским* словом, доставая это слово из копилки фольклорной речи.

В основе сюжета поэмы — знакомая по русским сказкам, легендам, духовным стихам встреча Лешего, хозяина бора, и Угодника Божия. Не раз в былые благополучные годы подшучивал «косматый баловник» над богомолками, идущими на поклон в монастырь: путал их тропы, стегал колкими ветками. Не раз и Угодник оттаскивал его за это палкой. Но теперь не те времена. Нет паломников, разорена и обитель. Только стучат топоры, вырубая вековые деревья. И бес горько плачет о лесе, который он берег от начала Руси и который теперь изуродован вместе с «Рассеюшкой». Как же реагирует Угодник на встречу с плачущим бесом? «Не мщение — прощеньице / Я дурачку принес». Хрестоматийный сюжет поворачивается неожиданным образом. В притчеобразной форме раскрывают себя те смыслы, которые в конце XIX — начале XX вв. зазвучали в трудах представителей русского религиозно-философского возрождения. И прежде всего идея религиозной ответственности человека за бытие, за всю тварь, что «стенает и мучится доныне» и «с надеждою ожидает откровения славы сынов Божиих» (Рим. 8:19, 22). Человек, отошедший от Бога, забыл эту заповедь, отрекся от своей миссии, предал землю, не любит и не жалеет своих меньших братьев. И тогда роль спасителя твари, ее заступника и охранителя принимает на себя Леший. Он воплощает в себе то подлинное отношение к бытию, которое утратил человек в своей бездушной утилитарной цивилизации. Он охраняет природу от человека, ставшего губителем жизни. И за свою «К зверью любовь великую», за *Божие* дело охранения твари он прощен Господом:

Ты белочку и ежика,
Медведя и лису
От пули и от ножика
Оберегал в лесу;

Взрастил ты сердце отчее
К обидной их судьбе,
И это, как и прочее,
Засчитано тебе.

Правда, беса ожидает еще и последнее испытание. Угодник предлагает ему идти вместе с ним в Иерусалим, обещая, что там отпустит былому ворогу все его прегрешения. Но Леший отказывается:

Ну как лесную, малую
Оставлю тварь навек?
И так ее не жалует
Ни Бог, ни человек.
<...>

Уж лучше смерть, и скоро-де
Косу ее узрю,

А во святом-то городе
Я со стыда сгорю!

Традиционный тип религиозного сознания, представленный в «Протопопице» («...Вера прадедов сих, что утрачена днесь, / Та, которой так жадно завидую, / Что на небе всему воздаяние есть, / Что награда идет за обидою»), согласно которому необходимо прежде всего спасать свою душу, дабы заслужить себе в будущей жизни райские кущи, отступает на задний план. Лешему не нужны эти кущи, если для их стяжания нужно бросить своих лесных жителей, которым он единственная опора и заступление. Немудрящими, простыми словами звучит идея любви ко «всякому созданию Божию», вселенской ответственности каждого, которая в свое время была выражена Достоевским в «Братьях Карамазовых» устами старца Зосимы. И Господь у Несмелова не гневается на отступника, напротив, утверждает правоту его выбора:

В последнем испытании
Ты был, российский бес!

Хоть ты и рода вражьего,
Но Бога не гневил,
А он не отгораживал
И бесов от любви.
И Господа растрогало,
Что ты, лесной божок,
С рачительностью многою
Лесную тварь сберег.

Но и на этом Несмелов не останавливается. В кульминационной сцене поэмы звучит тема апокатастасиса, всепрощения и всеспасения, мысль об обращении зла в добро. Очищенные и омытые Христовой любовью языческие боги славян верно служат в райском хозяйстве, и сам Леший становится старцем русского леса, игуменом лесного монастыря:

Постой, тебе от Велеса
Я весточку принес;
В венке из алых розочек,
Прощенный навсегда.
Пасет он райских козочек
Чистейшие стада.

А в камышах — не узницы! —
Русалки... Говорун,
Приставлен к райской кузнице
Потопленный Перун;
Вчера, гордясь обновою,
Он в райской тишине

Илье телегу новую
Оковывал к весне.

Последний ты... Отплавала
Ладья твоя во зле:
Не сам ли ты от дьявола
Ушел в зеленой мгле?
Господь все это взвешивал,
Решила Благодать
Трущобе русской Лешего
Как старца даровать.

Олеографической картинкой, наивным, лубочным письмом (Велес, пасущий стада райских коз, Перун, приставленный к райской кузнице) рисует поэт образ чаемого просветления бытия, одухотворения стихийных природных сил, в древности обожествлявшихся человеком. Не клеймить, не уничтожать, а преображать — таков пафос «Прощеного беса». Это и происходит в поэме с языческим сознанием, в котором тоже была своя правда, правда непосредственного, интимного касания миру, священного, любовного отношения к бытию, эта правда и торжествует теперь, органически вливаясь в христианское благовестие, питаясь от него и питая его своими животворными соками.

Вспомним, как Несмелов в обличьи поэта Дозорова призывал громы и молнии на головы ненавистных врагов, и мир представал в его стихах разделенным на два непримиримых лагеря, один из которых должен был непременно погибнуть, и желательно в страшных мучениях. Поэма «Прощеный бес», преодолевая соблазн *дробного*, разделяющего идеала, рисует совершенно иную картину: согласия, примирения, единства в любви. Доминирует высшая, подлинно христианская точка зрения, при которой нельзя допустить погибели ни единого. Чаяние всеобщности спасения, рожденное в глубине милующего русского сердца, — вот что лежит в основе русской идеи, а вовсе не мощь и величие Нации, утверждающей себя в противостоянии *не нашим*, чужим...

Последнее произведение, в котором Несмелов отдал дань крупной поэтической форме, — поэма «Нина Гранина». Первые ее главы появились весной 1944 г. в журнале «Рубеж», спустя год, в мае 1945-го было опубликовано начало второй части[82]. Успел ли Несмелов дописать поэму или нет, так и осталось загадкой. Жить ему оставалось чуть больше трех месяцев.

В поэме, имевшей подзаголовок «Повесть о старом Харбине», Несмелов выступает как летописец города, в котором довелось ему прожить более двадцати лет. Не крупные исторические события выходят здесь на первый план, а *местная* история, малая история городка, основанного в конце XIX столетия. Не судьбы крупных исторических личностей занимают вниманье поэта, а судьба двух-трех обыкновенных, совсем не выдающихся лиц: юной Нины Граниной, ее супруга, друга дома Ванюши. Поэт ведет свободную, *пушкинскую* беседу с читателем, перемежая сюжетные сцены ли-

рическими отступлениями, легко перемещаясь из прошлого в настоящее и обратно, оставляя на страницах поэмы россыпи картинок из жизни, метких суждений и афоризмов.

В знаменитых «Стихах о Харбине» (из сб. «Полустанок»), в стихотворении «Построечники» (1938) Несмелов одушевленно писал о харбинских стариках, строителях КВЖД и лежащего на ней города. С этих благообразных, белобородых старожилов, которых в тридцатые — начале сороковых часто можно было увидеть на скамьях у знаменитого харбинского универмага «Чурин и К°», начинается рассказ и в «Нине Граниной». С каждым годом их остается все меньше, умершие находят свой приют на старом кладбище. И вместе с ними стирается память о дореволюционном Харбине, быт которого был так похож на быт всякого уездного русского городка. Слушая неторопливые, раздумчивые рассказы стариков в грозном сорок четвертом, когда по всему миру грохотала Вторая мировая война, поэт испытывает тоску по норме, по обыденному, без всякой героики, существованию, тому, что еще так недавно казалось юным максималистам, мечтавшим перестроить весь мир, прозябанием — скучным, мелким, презренно пошлым:

Да разве нам жилося плохо
В уездных наших городах,
В тепло натопленных домах?
В них славно пилось, плотно елось,
Крепка была их благодать.
И на себя возьму я смелость
Их защитить и оправдать.
Браня их, мы позабываем
О том, что сирые теперь
Мы называем нашим раем,
К чему навек закрыта дверь:
О неком равенстве и братстве
В достатке, если не в богатстве,
О людях честных и простых,
Как Пушкина чудесный стих.
И если ты, читатель, хочешь,
То и о чарах лунной ночи
В саду над мощною рекой,
О соловьиной сонной чаще <...>

Заявляя о праве человека на тихую, размеренную, безбурную жизнь, без патетики, без высокопарных (и безответственных) фраз, да, без героики, но и без сокрушающих взрывов и катастроф, ломающих жизни людей, Несмелов как бы на новом витке утверждает пушкинскую *меру*, утверждает уже не только в поэзии, но и в простом человеческом существовании. А далее начинается рассказ о судьбе Нины Граниной, и в него свободно вплетаются картины харбинской жизни, прихотливо соединявшей приметы русского и китайского быта, как на реке Сунгари в праздник Креще-

ния: огромный ледяной крест («Родною древностию милой / Чужой он озаряет край») и санки «толкай-толкай», которые мчит по льду маленький, ловкий китаец.

Впрочем, понятность и устойчивость мира сохраняется лишь в первой части поэмы. Автор подводит своих героев к четырнадцатому году — тому самому году, с которого и началась для России эпоха кровавых испытаний, разрывов и катастроф. Что будет с ними дальше — остается только гадать.

Поэма «Нина Гранина» оборвалась на полуслове. Так же — на полуслове — оборвалась и жизнь Арсения Несмелова. Ю.В. Крузенштерн-Петерец писала о том, что свою обреченность поэт чувствовал всегда: «Арсений еще задолго до увоза его в СССР был уже не человеком, а сплошным криком "из задохнувшейся гортани"»[83]. В последний харбинский год это чувство дошло до последней черты. Очередное *новогоднее* стихотворение, напечатанное в «Рубеже», сурово и мрачно:

В эту ночь,
Как пароход от пристани,
Тяжко нагруженный, —
Отойдет
К вечности, к немотствующей истине
Близкий нам
Сорок Четвертый Год.

Воет медь гудка тоскою ранящей,
Капитан сединами оброс,
Где-то в трюме найдено пристанище
Для надежд и опаленных грез.

Там стихи и стоны, там и жалобы,
Там начал несбывшихся концы,
И платками машут с черной палубы
Дорогие сердцу мертвецы...

И глядим с тоской или беспечностью,
Как в туман необозримых вод
Уплывает, поглощаем вечностью,
Близкий нам Сорок Четвертый Год![84]

В стихотворении нет ни слова о будущем — только созерцание прошлого, невозвратно уходящего в небытие. Что это, как не «пейзаж души» его автора? Примерно в то же время Несмелов говорил журналистке Е.А. Сентяниной, матери поэта Валерия Перелешина: «— Неужели вы не видите, Евгения Александровна, что все идет к концу? Больше ничего не будет. И ничего не нужно. Я собирался издать книгу стихов. Бумагу закупил. А вчера отдал бумагу даром. Книг больше не будет. Субмарина затонула»[85].

Затонувшая субмарина — это о Харбине. «Но поэтом быть попробуй / В затонувшей субмарине...» Он не только пробовал, он *был* здесь поэтом. Был все двадцать лет. Но теперь и поэтическое слово ничего уже не спасало.

А потом, в августе сорок пятого, в Харбин вошли советские войска. Уже 20 августа Несмелова арестовали. Вместе с другими харбинцами он был вывезен в Советский союз, где спустя месяц умер на полу пересыльной тюрьмы в Гродекове[86]. Упал, пораженный инсультом, какое-то время лежал без сознания, и сокамерники тщетно стучали в двери, пытаясь вызвать врача. Пришла та самая, не героическая, а обыденная, и потому особенно страшная смерть, *осилить* которую было не дано даже поэту...

Примечания

[1] В Омске А. Митропольский, по его собственному признанию, был «адъютантом коменданта города» (А. Несмелов — П. Балакшину. 15 мая 1936 (Россияне в Азии. Литературно-исторический ежегодник. № 2. Торонто, 1995. С. 73). Как установил Е.В. Витковский, по крупицам собиравший наследие Несмелова в течение почти сорока лет и дважды (в 1990 и 2006 гг.) издававший его сочинения, в этом городе Несмелов также публиковался — газета «Наша армия» помещала его стихи (три стихотворения омского периода опубликованы Е. Витковским в «Новом журнале». 2003. № 230).

[2] *Витковский Е., Ревоненко А.* <Комментарии> // *Несмелов А.* Без Москвы, без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы. М., 1990. С. 444; см. также: *Витковский Е.* Формула бессмертия // *Несмелов А.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. I. Стихотворения и поэмы. Владивосток, 2006. С. 15.

[3] *Итин В.* А Несмелов. Уступы. Стихи. Тираж 350. Владивосток. 1924 г. // Сибирские огни. 1924. № 4. С. 189.

[4] Б.Л. Пастернак — Е.В. Пастернак, 28 июня 1924 // *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. Т. VII. Письма 1905–1926. М.: Слово/Slovo, 2005. С. 501.

[5] *Крившенко С.* Литература Приморья // Заветный край: Литературный альманах. 1998. № 1.

[6] *Несмелов А.* О себе и о Владивостоке // *Несмелов А.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. II. Рассказы и повести. Мемуары. Владивосток, 2006. С. 648. О «Балаганчике» см. также: *Асеев Н.* Октябрь на Дальнем (Очерк) // *Асеев Н.* Солнечные прописи. Владивосток, 1973.

[7] *Несмелов А.* О себе и о Владивостоке // *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. II. С. 648.

[8] Там же.

[9] Серебряный голубь. Владивосток, 1922. 1 марта. Здесь и далее данные о журнальных публикациях стихотворений А. Несмелова приводятся по комментариям Е. Витковского и Ли Мэн в новом собрании сочинений поэта (см.: *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. I. С. 526–539, раздел комментария: «Стихотворения, не вошедшие в прижизненные сборники»).

[10] Голос Родины. 1920. 6 ноября.

[11] Серебряный голубь. Владивосток, 1922. 1 марта.

[12] *Несмелов А.* О себе и о Владивостоке // *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. II. С. 648. С. 652.

[13] Сибирские огни. 1928. № 5. Вошел в текст сб.: *Несмелов А.* Рассказы о войне. Харбин, 1936.

[14] Е. Витковский указывает, что стихотворение было опубликовано 4 марта 1920 г., полагая, что указание самого Несмелова в воспоминаниях «О себе и о Владивостоке» на апрель («Арсений Несмелов родился именно в этом городе, в апреле 1920 года, когда местная газета “Голос Родины” впервые напечатала стихотворение, так подписанное» // *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. II. С. 642), является ошибкой памяти (см.: *Витковский Е.* «Формула бессмертия» // Там же. Т. I. С. 11). Однако И. Трусова в диссертации «Арсений Несмелов: поэтическая биография» (Владивосток, 2002) доказывает, что стихотворение было напечатано 4 апреля (ей удалось разыскать номер газеты «Голос Родины» с этой публикацией). Несмелов, действительно, не мог попасть во Владивосток в конце февраля: к этому времени каппелевские части только начали прибывать в Читу (см.: *Гинс Г.* Крушение колчаковщины // Гражданская война в России: Катастрофа Белого движения в Сибири. М.; СПб., 2005. С. 392). По всей видимости, он приехал во Владивосток лишь во второй половине марта.

[15] *Несмелов А.* О себе и о Владивостоке» // Рубеж. 1995. № 2. С. 236–237. *Несмелов А.* Наш тигр // Луч Азии. 1941. № 2(78)–6(82). Оба текста см.: *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. II. С. 642–709.

[16] *Несмелов А.* Le sourire // Там же. С. 450.

[17] *Сидоров Г.М.* Воспоминания скрипача: Музыкальный Харбин // Русский Харбин. М., 2005. С. 136.

[18] *Крейд В.* Все звезды повидав чужие // Русская поэзия Китая: Антология. М., 2001. С. 8.

[19] *Рачинская Е.* Калейдоскоп жизни. Воспоминания. Paris, 1990. С. 188. Ср.: *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник (О дальневосточных поэтах) // Возрождение. 1968. № 204. С. 55. Кроме Несмелова, «кормившегося» в Харбине стихами, Ю. Крузенштерн-Петерец называет только поэтессу Марианну Колосову.

[20] Воспоминания Е.Ю. Крузенштерн-Петерец // Россияне в Азии. № 5. Торонто, 1998. С. 50–51.

[21] *Перелешин В.* Об Арсении Несмелове // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 670.

[22] Из краткой автобиографии А. Несмелова. Цит. по: Там же. С. 665.

[23] *Перелешин В.* Об Арсении Несмелове // Там же. С. 666.

[24] *Терапиано Ю.* Арсений Несмелов // Числа. 1933. № 7–8. С. 276.

[25] *Несмелов А.* Сквозь рухнувшие этажи (О творчестве Н. Асеева) // Дальневосточная трибуна. 1921. 10 апреля (28 марта). Цит по: *Царегородцева Т.И.* Арсений Несмелов: поэтическая судьба в контексте переломной исторической эпохи. Дис. ... канд. филол. н. Омск, 2002. С. 25.

[26] Цит. по: Там же. С. 25.

[27] Цит. по: Там же. С. 26.

[28] Вечер поэтов // Новая вечерняя газета. 23 января 1923. № 62.

[29] И.С. Трусова указывает и на полную публикацию раннего варианта поэмы «Восстание» — в третьем номере журнала «Горе пахаря» за 1923 г. (см.: *Трусова И.С.* Арсений Несмелов: поэтическая биография. Дис. ... канд. филол. н. Владивосток, 2002. С. 146). К сожалению, единственный номер данного журнала, хранящийся во временно закрытом для читателей фонде Российской государственной библиотеки, остался мне недоступным.

[30] Голос Родины. 24 января 1923. Цит. по: *Трусова И.* Арсений Несмелов: поэтическая биография. С. 147.

[31] *Sighele S.* La foule criminelle. Paris, 1892. P. 65.

[32] *Несмелов А.* О себе и о Владивостоке. Воспоминания // *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. II. С. 659.

[33] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 20. С. 179.

[34] Там же. Т. 29(1). С. 145.

[35] Там же. Т. 11. С. 123.

[36] Там же. С. 156.

[37] *Чахотин С.С.* В Каноссу // Смена вех. Прага, 1921. С. 163.

[38] *Устрялов Н.В.* Два страха // *Устрялов Н.В.* В борьбе за Россию. Харбин, 1920. С. 47.

[39] *Витковский Е.В.* «На сопках Маньчжурии» // *Несмелов А.* Без Москвы, без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы. С. 7.

[40] Вот характерный фрагмент его воспоминаний: «Завтра уходит запоздавший пароход, какой-то японский "Мару", послезавтра большевики займут Владивосток.

Ехать мне или нет?

Два года я дрался с большевиками, но драться с человеком не значит узнать его. Почему же не посмотреть, не познакомиться?» (*Несмелов А.* О себе и о Владивостоке // *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. II. С. 653).

[41] *Витковский Е.* «Только побежденный не судим» // Новая Басманная, 19. С. 677.

[42] П. Балакшин — А. Несмелову. 12 января 1937 г. // Россияне в Азии. Литературно-исторический ежегодник. № 2. Осень 1995 года. Торонто, 1995. С. 78.

[42] См. письмо А. Несмелова П. Балакшину от 15 мая 1936 г. // Там же. С. 73.

[44] *Перелешин В.* Об Арсении Несмелове // Ново-Басманная, 19. С. 666.

[45] *Слободчиков В.* «Чураевка» // Русский Харбин. С. 72.

[46] *А.Н.* <А. Несмелов>. О белом стихе // Понедельник. Шанхай, 1931. № 2. Цит. по: Русский Харбин. С. 104.

[47] Там же. С. 105.

[48] Там же.

[49] *Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 20 июня 1935, № 5201.

[50] Вопрос о влиянии эстетики и поэтики акмеизма на творчество А. Несмелова подробно разработан в диссертациях Т.И. Царегородцевой и И.С. Трусовой. См.: *Царегородцева Т.И.* Арсений Несмелов: поэтическая судьба в контексте переломной исторической эпохи. С. 46–71; *Трусова И.С.* Арсений Несмелов: поэтическая биография. С. 78–104.

[51] См.: *Мнухин Л.* Марина Цветаева и дальневосточные поэты // Россияне в Азии: Литературно-исторический ежегодник. № 7. Торонто, 2000. С. 291–294.

[52] *Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996). М., 1998. С. 278.

[53] *Голенищев-Кутузов И.* Русская литература на Дальнем Востоке // Возрождение. 1932. 21 января. № 2424.

[54] А.И. Несмелов — И.Н. Голенищеву-Кутузову. 30 июня 1932 // Рубеж. 1995. № 2. С. 248.

[55] Луч Азии. 1940. № 4(68).

[56] Рубеж. 1940. № 1.

[57] Воля России. 1931. № 5–6.

[58] Сибирские огни. 1927. № 3.

[59] Луч Азии. 1939. № 8.

[60] *Крейд В.* Все звезды повидав чужие // Русская поэзия Китая. С. 24.

[61] Рубеж. 1939. № 12.

[62] *Несмелов А.* Через океан // *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. I. С. 383.

[63] *Витковский Е.* На сопках Маньчжурии // *Несмелов А.* Без Москвы, без России. С. 20.

[64] *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 59.

[65] *Родзаевский К.* <Предисловие к сборнику стихотворений Н. Дозорова (А. Несмелова) «Только такие»> // *Несмелов А.* Без России / Сост. *Э. Штейн.* США: Антиквариат, 1990. С. 370.

[66] *Рачинская Е.* Калейдоскоп жизни. Воспоминания. Paris, 1990. С. 188.

[67] *Родзаевский К.* <Предисловие к сборнику стихотворений Н. Дозорова (А. Несмелова) «Только такие»> // *Несмелов А.* Без России. С. 369.

[68] Там же.

[69] Там же.

[70] Предисловие <к поэме Н. Дозорова (А. Несмелова) «Георгий Семена»> // Там же. С. 349, 350–351.

[71] Подробнее см. мою статью «"Философия общего дела" Н.Ф. Федорова в духовных исканиях русского зарубежья» (*Гачева А.Г., Казнина О.А., Семенова С.Г.* Философский контекст русской литературы 1920–1930-х гг. М., 2003. С. 320–374).

[72] *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение. Париж, 1956. С 260.

[73] Литературный архив Музея национальной письменности. Ф. 142 (Fedoroviana Pragensia). I.3.37.

[74] Рупор. 29 января 1933.

[75] Что сетовать! Всему проходят сроки,
Исчезнуть, кануть каждый обряжен.
Ты в чистку попадешь в Владивостоке,
Меня бесптичье съест за рубежом

(«Встреча первая», из сб. «Без России»).

[76] Литературный архив Музея национальной письменности. Ф. 142 (Fedoroviana Pragensia). I.3.37.

[77] Напечатана: Феникс. 1935. № 15.

[78] *Несмелов А.* Воспоминания // *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. II. С. 644.

[79] *Голенищев-Кутузов И.* Русская литература на Дальнем Востоке // Возрождение. 1932. 21 января. № 2424.

[80] *Перелешин В.* Об Арсении Несмелове // Ново-Бассманная, 19. С. 670.

[81] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Воспоминания // Россияне в Азии. Литературно-исторический ежегодник. № 5. С. 73.

[82] См. преамбулу к републикации поэмы: Там же. С. 3.

[83] *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник (О дальневосточных поэтах) // Возрождение. 1968. № 204. С. 61.

[84] Рубеж. 1945. № 1(842).

[85] *Перелешин В.* Об Арсении Несмелове // Ново-Басманная, 19. С. 673.

[86] О смерти Несмелова см. фрагменты письма И. Пасынкова Е. Витковскому в статье последнего «Формула бессмертия» // *Несмелов А.* Собрание сочинений. Т. I. С. 4–5.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1989, 8(20) июня — В Москве в семье статского советника И. Митропольского родился поэт Арсений Несмелов (Арсений Иванович Митропольский).

1908 — А. Митропольский оканчивает Нижегородский Аракчеевский кадетский корпус.

1911–1912 — Первые публикации в журнале «Нива».

1914, 20 июля — А. Митропольский мобилизован. Отправлен на фронт в составе Одиннадцатого гренадерского Фанагорийского полка.

1915 — В Москве выходит первая книга А. Митропольского «Военные странички», состоящая из рассказов и стихов о войне.

1917, 1 апреля — А. Митропольский отчислен из армии в резерв.

1917, апрель — Возвращается в Москву.

1917, 27 октября — 3 ноября — Принимает участие в московском восстании юнкеров.

1918 — Уезжает в Омск, присоединяется к армии Колчака.

1919—1920, конец февраля — «Ледяной поход» белогвардейских частей под командованием генерала В.О. Каппеля. Отступающие каппелевские части переходят по льду оз. Байкал и доходят до Читы. Вместе с войсками идет и А. Митропольский.

1920, вторая половина марта — А. Митропольский приезжает во Владивосток.

1920, 4 апреля — В газете «Голос Родины» (Владивосток) публикует стихотворение «Соперники», ставя под ним подпись «Арсений Несмелов».

1920, апрель — 1922, октябрь — Редактор русского выпуска японской газеты «Владиво-Ниппо».

1920, 13 апреля — У А. Несмелова и его жены Е.В. Худяковской родилась дочь Наталья.

1920—1924 — Несмелов живет во Владивостоке. Знакомится с Н. Асеевым, С. Третьяковым, В. Мартом, С. Скитальцем и др. Печатается в газетах, журналах, альманахах «Голос Родины», «Дальневосточное обозрение», «Дальневосточная трибуна», «Серебряный голубь», «Восток, «Вечер», «Трибуна», «Парнас между сопок», «Восток», «Юнь», «АРС», «Горе пахаря» и др. Активно участвует в литературной жизни города.

1920, 14 ноября — В газете «Дальневосточная трибуна» появляется статья Н. Асеева «Полузадушенный талант» с характеристикой поэзии Несмелова.

1921 — Во Владивостоке выходит первый сборник А. Несмелова «Стихи».

1922 — Во Владивостоке выходит поэма «Тихвин». В альманахе «Парнас между сопок» печатается поэма «Дьяволица».

1923 — Несмелов недолгое время работает в литературно-художественном отделе газеты «Красное знамя». В литературно-художественном приложении к данной газете печатается отрывок из его поэмы «Восстание» под заглавием «Москва в октябре».

1924 — Во Владивостоке выходит сборник стихов «Уступы». В № 4 журнала «Сибирские огни» появляется рецензия Вивиана Итина на этот сборник.

1924, 11 мая — А. Несмелов вместе с тремя товарищами, бывшими белыми офицерами, бежит из Владивостока. Друзья переходят русско-китайскую границу и добираются до Харбина.

1924—1945 — Несмелов живет в Харбине. Печатается в газетах «Дальневосточная трибуна», «Заря», «Рупор», «Гун-Бао», журналах и альманахах «Рубеж» (1927—1945), «Понедельник» (1930—1931), «Луч Азии» (1936—1945), «Багульник» (1931), «Врата» (1934—1935), «У родных рубежей» (1942). Сотрудничает с советским журналом «Сибирские огни» (1927—1928), «Современными записками» (1928—1929), «Русскими записками» (1937), пражскими журнала-

ми «Воля России» (1927–1928, 1931) и «Вольная Сибирь» (1929–1930), чикагским журналом «Москва» (1929–1930).

1925–1927 — Редактор советской газеты «Дальневосточная трибуна».

1926 — В Харбине создается объединение «Молодая Чураевка». Не входя в объединение, Несмелов будет бывать на открытых вторниках «Чураевки», а также на закрытых заседаниях студии.

1927 — А.С. Несмелов расстается с женой Е.В. Худяковской.

1929 — Русско-китайский конфликт на КВЖД. В Харбине выходит сборник стихотворений Несмелова «Кровавый отблеск» (на обложке сборника стоит 1928 г.).

1930, начало года — Завершает работу над поэмой «Через океан». Посылает текст поэмы М. Цветаевой.

1930, март — Получает письмо от М. Цветаевой с доброжелательным отзывом о поэме «Через океан». Цветаевой поэма «понравилась. Но она нашла в ней некоторые недостатки, которые посоветовала изменить» (А. Несмелов — И. Якушеву, 4 апреля 1930 // Рубеж. 1995. № 2. С. 241).

1930, апрель — В № 4 пражского журнала «Воля России» появляется статья М. Слонима «О молодых поэтах», в которой содержится отзыв о кн. Несмелова «Кровавый отблеск».

1931 — В Харбине выходит поэтический сборник Несмелова «Без России».

Несмелов начинает редактировать литературно-библиографический отдел газеты «Рупор». Создание Всероссийской фашистской партии, членом которой станет А. Несмелов.

1931, конец года — Япония начала оккупацию северо-восточной части Китая.

1932, 6 февраля — Японские войска вступили в Харбин.

1932, 1 марта — Создано марионеточное, «буферное» государство Маньчжоу-Го, фактически находившееся в полной зависимости от Японии.

1932 — В № 2424 газеты «Возрождение» за 21 января появляется статья И. Голенищева-Кутузова «Русская литература на Дальнем Востоке», в которой Арсений Несмелов назван «самым одаренным» из русских дальневосточных писателей. 1 сентября в «Возрождении» появляется отдельная статья И. Голенищева-Кутузова об Арсении Несмелове.

1933 — В № 7/8 журнала «Числа» появляется рецензия Ю. Терапиано на сб. «Без России».

1934 — В Харбине выходит отдельным изданием поэма Несмелова «Через океан».

1935 — Продажа КВЖД Японии. Е.В. Худяковская с дочерью Натальей возвращаются в СССР. В газете «Последние новости» от 20 июня 1935 г. выходит рецензия Г. Адамовича на поэму «Через океан».

1936 — В Шанхае выходит книга Несмелова «Рассказы о войне». Под псевд. «Н. Дозоров» Несмелов печатает сборник стихов «Только такие!» и поэму «Георгий Семена» (местом издания поэмы помечен «Берн»). В Париже выходит антология эмигрантской поэзии «Якорь», куда включены стихотворения Несмелова «Ловкий ты и хитрый ты...», «За» («За вечера в подвижнической схиме...»), «Партизаны».

1937 — В Сан-Франциско выходит сб. «Земля Колумба», в котором печатается стихотворение Несмелова «Похитители». В Харбине выходит «Гумилевский сборник», приношение «поэтов Харбина» «умерщвленному большевиками Николаю Степановичу Гумилеву». В сборнике печатаются главы из поэмы Несмелова «1914 год» и стихотворение «Ты грозно умер, смерть предугадав...».

1938 — Несмелов расстается со своей гражданской женой А.А. Кушель. Начало работы над поэмой «Протопопица». В Харбине выходит сборник стихов «Полустанок».

1939 — В Харбине отдельным изданием выходит поэма «Протопопица».

1940 — В газете «Сегодня» от 24 января 1940 опубликована рецензия П. Пильского на сб. «Полустанок» и поэму «Протопопица». В № 76(12) журнала «Луч Азии» опубликован манифест писателей, приверженцев школы «динамического реализма». Создателями литературного течения, призывающего отображать жизнь в ее динамике, «в живом поступательном движении, в напряженном пульсе волевой активности», объявлены И. Волков, М. Шмейссер и А. Несмелов.

1941 — В Харбине выходят «Избранные стихотворения» А. Блока с предисловием А. Несмелова.

1942 — В Харбине выходит сборник Несмелова «Белая флотилия». В сборнике «Второй прибой» (Харбин, изд. «Нация») под псевд. «Дозоров» печатается поэма «Восстание». В Нью-Йорке выходит сборник «Ковчег», в который включено стихотворение Несмелова «Бедности».

1943 — В журнале «Луч Азии» появляется сообщение о расширении состава Совета Литературно-художественной студии, работавшей при этом журнале. В состав членов совета включен «маститый поэт и беллетрист А.И. Несмелов» (Хроника литературной студии // Луч Азии. 1943. № 110. С. 46).

1944, апрель — В журнале «Рубеж» (№№ 12, 13, 15) печатаются первые главы поэмы «Нина Гранина».

1945, 16 августа — В Харбин вступают советские войска.

1945, 23 августа — Несмелов арестован и вывезен в СССР.

1945, сентябрь — Смерть Арсения Несмелова в пересыльной тюрьме в Гродекове.

БИБЛИОГРАФИЯ

А. Несмелов. Сочинения

Военные странички. М.: А.П. Гамов, 1915 (под фамилией А. Митропольский).
Стихи. Владивосток: Тип. Военной академии, 1921.
Тихвин (Повесть). Владивосток: Тип. «Далекая Окраина», 1922.
Уступы. Владивосток, 1924.
Кровавый отблеск. Харбин [б.и.], [1929] [На титуле 1928].
Без России. Харбин: Н.А. Гаммер, 1931.
Через океан. Шанхай: Гиппокрена, 1934.
Рассказы о войне. Шанхай: В. Камкин и Х. Попов, 1936.
Георгий Семена. Поэма. Берн [Харбин], 1936 (псевд.: Н. Дозоров).

Только такие! Шанхай, 1936 (псевд.: Н. Дозоров).
Полустанок. Харбин: Белышев, 1938.
Протопопица. Харбин: Н.А. Гаммер, 1939.
Белая флотилия. Харбин, 1942.
Избранная проза / Под ред. и с коммент. *Э. Штейна.* Orange: Antiquary, 1987 (Книги русского Китая. № 2).
Без Москвы. Без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы / Сост. и коммент. *Е.В. Витковского* и *А.В. Ревоненко*; вступ. ст. *Е.В. Витковского.* М.: Московский рабочий, 1990 (Московский Парнас).
Без России. Т. 1 / Под ред. и с коммент. *Э. Штейна.* USA: Антиквариат, 1990.
Тысяча девятьсот четырнадцатый. Главы из поэмы / Предисл. и публ. *Е.В. Витковского* // Рубеж. Тихоокеанский альманах. 1992. № 1.
Неизвестный Несмелов: Воспоминания, письма, стихи, комментарии / Публ. и коммент. *Е. Витковского, А. Колесова* // Рубеж: Тихоокеанский альманах. 1995. № 2.
«Мы жили тогда на планете другой...» Антология поэзии русского зарубежья 1920–1990 (Первая и вторая волны) / Сост. *Е.В. Витковского*; Биогр. справки и коммент. *Г.И. Мосешвили*: В 4 кн. Кн. 1. М.: Московский рабочий, 1995.
Из переписки Петра Балакшина с Арсением Несмеловым // Россияне в Азии: Литературно-исторический ежегодник. № 2. Торонто, 1995.
Нина Гранина. Повесть о старом Харбине // Россияне в Азии: Литературно-исторический ежегодник. № 5. Торонто, 1997.
Русская поэзия Китая: Антология / Сост. *В. Крейд, О. Бакич.* М.: Время, 2001 (Поэтическая библиотека. Русская зарубежная поэзия).
Арсений Несмелов. Из литературного наследия / Вступ. ст., публ. и примеч. *Е. Витковского* // Новый журнал. 2003. № 230.
О белом стихе (в порядке дискуссии) // Русский Харбин / Сост., предисл. и коммент. *Е.П. Таскиной.* 2-е испр. и доп. изд. М.: Изд-во МГУ; Наука, 2005. С. 103–105 (впервые: Понедельник (Шанхай). 1931. № 2; подпись: А.Н.).
Всеволод Иванов. «Сонеты» (Харбин, 1929) <рецензия> // Русский Харбин. С. 114–117 (впервые: Понедельник (Шанхай). 1930. № 1; подпись: А.Н.).
А. Хейдок. «Звезды Маньчжурии» (Харбин, 1934) <рецензия> // Русский Харбин. С. 118–120 (впервые: Врата (Шанхай). 1935. Кн. 2).
Собрание сочинений: В 2 т. / Сост. *Е. Витковского, А. Колесова, Ли Мэн, В. Резвого*; Предисл. *Е. Витковского*; Коммент. *Е. Витковского и Ли Мэн.* Владивосток: Рубеж, 2006.

Литература об А. Несмелове

М.Щ. [Щербаков М.] Арсений Несмелов. «Кровавый отблеск». Харбин, 1929 // Понедельник, Шанхай, 1930. № 1 (републ.: Русский Харбин. С. 111–113).
Голенищев-Кутузов И. Русская литература на Дальнем Востоке // Возрождение. Париж, 21 янв. 1932. № 2424 (републ.: Русский Харбин. С. 106–109).
Голенищев-Кутузов И. Арсений Несмелов // Возрождение. Париж, 1 сент. 1932. № 2648 (републ.: Русский Харбин. С. 109–111).

Терапиано Ю Об Арсении Несмелове // Числа. 1933. № 7–8; републ.: *Терапиано Ю.* Встречи: 1926–1971. М.: Intrada, 2002.
Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости. 1935. 20 июня.
Крузенштерн-Петерец Ю. «Чураевский питомник» // Возрождение. 1968. № 204.
Резникова Н. В русском Харбине // Новый журнал. 1988. № 172–173.
Штейн Э. Письмо в редакцию // Знамя. 1989. № 7.
Перелешин В. Об Арсении Несмелове // Ново-Басманная 19. М., 1990.
Рачинская Е. Калейдоскоп жизни. Воспоминания. Paris: YMCA-Press, 1990.
Иванов Ю. «Встречи долгожданный час...» О поэзии и судьбе Арсения Несмелова // Дальний Восток. 1990. № 3.
Витковский Е.В. «На сопках Маньчжурии» // *Несмелов А.* Без Москвы. Без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы. М.: Московский рабочий, 1990.
Витковский Е. Еще одна страница // Рубеж. Владивосток, 1992. № 1(863).
Иванов Ю. Близость к человеку (Художественная проза Арсения Несмелова) // Дальний Восток. 1992. № 1.
Иванов Ю. Прошедший все ступени: «Идеологический сюжет» поэзии Арсения Несмелова // Литературное обозрение. 1992. № 5–6.
Витковский Е.В. Арсений Несмелов // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. Писатели русского зарубежья. М.: РОССПЭН, 1997.
Крузенштерн-Петерец Ю.В. Воспоминания // Россияне в Азии: Литературно-исторический ежегодник. № 5. Торонто, 1997.
Агеносов В.В. Арсений Несмелов // *Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996). М.: Терра, 1998.
Трусова И. «Если ветер в лицо плеснул» (Литературный Владивосток 20-х годов. Творчество Арсения Несмелова Владивостокского периода) // Заветный край. Литературный альманах. 1998. № 1.
Трусова И.С. Арсений Несмелов: поэтическая биография. Дис. ... канд. филол. н. Владивосток, 2000.
Романова О.Н. Лирика Арсения Несмелова: Проблематика, мифопоэтика, поэтический язык. Дис. ... канд. филол. н. Комсомольск-на-Амуре, 2002.
Царегородцева Т.И. Арсений Несмелов: Поэтическая судьба в контексте переломной исторической эпохи. Дис. ... канд. филол. н. Омск, 2002.
Епишкина Н.В. Традиции Сергея Есенина в поэзии Арсения Несмелова. Дис. ... канд. филол. н. М., 2003.
Бузуев О.А. Поэзия Арсения Несмелова. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во Комс.-на-Амуре гос. пед. ун-та, 2004.
Витковский Е.В. Формула бессмертия // *Несмелов А.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. I. Владивосток: Рубеж, 2006.
Чагин А.И. «Затонувшая субмарина» Арсения Несмелова // *Чагин А.И.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008.

А.Г. Гачева

Поэты «Молодой Чураевки»

Учитель пения в новосибирской школе, библиотекарь в Чили, комментатор радиостанции «Голос Америки», лектор Свердловской филармонии, преподаватель русского языка в калифорнийском университете... Разве могли предположить молодые харбинские поэты, как встретят они свой закат, где найдут последний земной приют, — тогда, многие десятилетия назад, когда в странном русском городе, что находился в чужой азиатской стране, затевалось литературное объединение с не чуждым русскому уху названием! Из разношерстной компании харбинской молодежи, объединенной любовью к поэзии, сегодня (2008) осталось двое: Владимир Александрович Слободчиков (р. 1913)[1], живущий в Москве, и Ларисса Николаевна Андерсен (р. 1914) — в маленьком французском городке Иссанжо.

ХАРБИН

Харбин первой четверти прошлого столетия. Уютно-тихий, буколический, патриархальный, веселый, чудесный, кипучий... — множатся определения в воспоминаниях былых харбинцев. В одном сходятся все: *русский*.

Русские вывески на магазинах и ресторанах, русские названия улиц, русские соборы и кладбища, русские газеты. Обычаи русские. «Жили спокойно, сытно, дешево, никуда не торопились. На службу шли к девяти, пешочком для моциона, со службы уходили в три... При таком быте до революции ли?»[2], — язвила бывшая чураевка Юстина Крузенштерн-Петерец. «Нет харбинца, который не вспоминал бы с глубокой благодарностью годы жизни, проведенные в Харбине, — продолжала ее подруга по объединению Наталия Резникова, — где жилось привольно и легко до времени японской оккупации и прихода советских войск после Второй мировой войны. Можно сказать с уверенностью, что на всем земном шаре не было другой страны, в которой русская эмиграция могла чувствовать себя в такой степени дома, как в Харбине»[3].

Эмигранты здесь не беженцы, как в других странах рассеяния, а хозяева — пока еще хозяева, продолжающие вести привычную жизнь,



Алексей Ачаир. 1940



Арсений Несмелов. 1930-е гг.
ОР ИМЛИ РАН. Кабинет
архивных фондов эмигрантской
литературы им. И.В. Чиннова



Лидия Хаиндрова. 1940
ОР ИМЛИ РАН. Кабинет
архивных фондов эмигрантской
литературы им. И.В. Чиннова



Валерий Перелешин. 1935
ОР ИМЛИ РАН. Кабинет
архивных фондов эмигрантской
литературы им. И.В. Чиннова

старую, милую, забытую, выкорчеванную, преданную анафеме у них на родине.

> Грустим о Северной Пальмире,
> Но грусть о ней не так сильна,
> Когда с изгнаньем горьким мирит
> Руссейший облик Харбина[4], —

выразил общие настроения один из участников «Молодой Чураевки» Михаил Шмейссер (1909–1986).

Когда Харбин еще строился, его называли «восточным Петербургом». После семнадцатого величали «Парижем Дальнего Востока». Потом, когда закончилась эта недолгая сказка, русский город на китайской реке Сунгари остался в памяти его бывших жителей как благословенная, исчезнувшая навсегда Атлантида.

Впрочем, историк Г.В. Мелихов, бывший харбинец, оспаривает эти определения: «В литературе, в газетных статьях было много сравнений Харбина с другими городами и столицами мира. Так что же — Харбин середины и конца 20-х годов — это маленькие Санкт-Петербург, Москва, Чикаго, Париж? Нет! Я думаю, ему не нужны все эти сравнения. Действительно, Харбин нес в себе некоторые черты этих городов: от Петербурга у него некоторые особенности архитектуры и планировки; от Москвы он взял ее дух, характерную московскую живость, предприимчивость; от Парижа — любовь к развлечениям и модным нарядам; от Чикаго — американскую деловитость, умение принимать верные решения, ведущие к развитию и прогрессу... Но и в труде, и в отдыхе русский Харбин был самобытным, совершенно неповторимым городом. Он формировал в этот период свой оригинальный, присущий только ему облик. Делал себя. Создавал свой образ, формировал собственный дух — мужества, стойкости, широкой предприимчивости, знания, свою *интеллигентность* — все то, что позднее определило его *лицо*: целостного кусочка старой императорской России, чудом уцелевшего на китайской земле еще в течение почти 28 лет после революции. Кусочка былой России, как и та, прежняя Россия, — открытого для всего мира, пользующегося всеми достижениями его прогресса и мировой цивилизации. И определило облик его жителей — харбинцев»[5].

> В Европе все изжито,
> Опошлено, избито,
> Житьё же, как во сне,
> В одном лишь Харбине! —

вспоминает Г.В. Мелихов популярный харбинский фокстрот двадцатых годов.

В двадцатые годы еще «стоял над этим городом колокольный звон (в Харбине и его пригороде действовали 22 церкви), здесь пышно отмечались Рождество и Пасха, на Радоницу весь город бывал на двух кладбищах —

Старом и Новом... В огромном универсальном магазине Чурина можно было купить парижский туалет, венские туфли, английские духи, португальские сардинки, астраханскую икру. У Кузнецова среди лютой харбинской зимы водились всех оттенков розы, пармские фиалки, необыкновенно душистая резеда — цветы, привезенные из Европы и приученные к китайской земле. С Кузнецовым мог соперничать только другой цветовод — Сержантов с его знаменитым тысячецветным кустом желтой розы, которой приезжие делали специальный визит»[6].

Известный философ-«сменовеховец», декан юридического факультета — первой высшей школы Харбина — Н.В. Устрялов вспоминал свою встречу с чужбиной: «Харбин производит впечатление совсем патриархальное. Даже не дореволюционный, а прямо довоенный стиль жизни. Что-то совсем старомодное — словно "страна воспоминаний" из "Синей птицы". Повсюду благообразные, степенные лица, непоспешные, солидные мысли, благонамеренные взгляды и... по-старому пышное, обильное хлебосольство»[7].

Харбин сочетал в себе блеск Запада с его роскошными витринами, ресторанами, отелями и провинциальную тишь Востока, дремлющие, не тревожимые редкими прохожими азиатские улицы с одноэтажными постройками и деревянными заборами, вдоль которых гулял степной ветер, поднимая клубы пыли.

Пройдут годы, и бывшая чураевка Елена Недельская (наст. фамилия Катайкова, 1912–1980), занесенная судьбой в Австралию, будет ностальгически вспоминать:

Мне часто кажется, что это — сон,
Что я проснусь, и будет все, как прежде —
Церквей харбинских перезвон,
Мой город в чистой снеговой одежде.

Нет, пусть не снег — пусть пыльная весна,
Черемух цвет и ветер дни и ночи...
И жизнь полна, и цель ее ясна,
И зорок ум, и карандаш отточен.

...Все дальше уходящие года...
Чужой закат над нами пламенеет.
Я видела красавцы-города,
Но ты, мой пыльный город, всех милее...

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

До революции население Харбина составляли, в основном, строители Китайско-восточной железной дороги (КВЖД) и их семьи. По словам Ю. Крузенштерн-Петерец[8], тон в харбинской колониальной жизни задавала военная каста. Преобладающие интересы были соответствующие: тор-

жества по случаю приезда важных особ, парады, скачки, балы, маскарады. О литературе говорили разве что в тех редких домах, где выписывались столичные журналы. Когда же старая Россия рухнула, а потом потерпело крушение и Белое движение, культурная ситуация в Харбине неожиданно изменилась.

Двадцатые годы становятся здесь временем кульминационного расцвета русской культуры. Появляются новые газеты и журналы, открываются издательства, печатаются книги. Внезапно возникшую у изгнанников тягу к перу объясняла краткая формула Достоевского: чтобы писать, надо страдать. Среди тысяч российских беженцев, собравшихся в Маньчжурии, не было ни одной семьи, которую бы не коснулись потрясения начала века — Первая мировая, русская революция, Гражданская война, Ледяной поход, потеря боевых товарищей, утрата близких. Надо было что-то делать с этой памятью и этой болью. Высказать, назвать — чтобы изжить страдание и продолжать жить несмотря ни на что. Поэзия подходила для этого как нельзя лучше.

Никому нас не переупрямить,
Жизнь борьбой неравною полна.
В эти дни сожжем о прошлом память,
Чтоб не помешала нам она!
Чтоб душа слезой не растекалась,
В мусорную яму сволоку
Нашу эмигрантскую усталость,
Нашу эмигрантскую тоску.

(М. Колосова. «В мире мемуаров»,
из кн. стихов «Не покорюсь!»)

«Странная это вещь, — рассуждал В.А. Слободчиков, — в годы всеобщей разрухи и переживаемых тягот множество людей, в особенности молодежь, тянулись к поэзии, находя в ней живительную замену хлебу насущному»[9]. «Русская молодежь, оторванная от родины и заброшенная в полукитайский Харбин, — вторил ему Михаил Волин, — особенно увлекалась поэзией, инстинктивно чувствуя, что именно в слове таится залог будущего возрождения России»[10].

Среди причин возросшего интереса к литературе была и прекрасно поставленная в Харбине система образования. Здесь были воссозданы традиции лучших российских университетов, преподавали сильнейшие профессора. У подрастающего поколения русской молодежи, попавшей в Харбин детьми, были все возможности для получения добротного образования: от гимназий и училищ, где преподавали по российским дореволюционным учебникам, до Юридического факультета и Политехнического института.

Уделялось внимание и эстетическому воспитанию молодых. В мае 1917 г. в Харбине создается первый музыкально-литературно-художественно-драматический кружок «Арс» («Искусство»). Его деятельность особенно

активизировалась после 1920 г., когда кружковцы получили отдельное помещение, где проводились занятия и читались лекции[11].

В начале двадцатых Харбин еще тесно связан с Владивостоком, откуда доходили последние культурные веяния. Большое влияние на харбинцев оказывали жившие в те годы во Владивостоке футуристы Д. Бурлюк, Н. Асеев, С. Третьяков — члены «Железной когорты». Во время частых наездов в Харбин они выступали с докладами, выпускали здесь свои книги.

Последователи футуристического направления в Харбине группировались вокруг журнала «Окно» (1920—1921), редактором которого был Сергей Алымов. Первый номер открывался заявлением от редакции: «Мы не служим ни революции, ни реакции. <...> Главный мотив нашего творчества — человечество. <...> Наша любовь к родине и русской культуре <...> — это живая, полнокровная страсть ко всему многотысячеверстному черноземному телу Руси, полному противоречивых пульсаций и загадок; к этому родному, жестокому сфинксу в сарафане с глазами мягкими, как первый снег»[12].

Бурлюк отзывался о творчестве Алымова с покровительственным одобрением, подчеркивая его дар импровизации и иронически называя «оригинальным поэтом по одному тому, что он никогда не был в Москве и Петрограде»[13]. В свою очередь Алымов посвящал Бурлюку стихи (см., напр., стихотворение «Я — Пьеро хромой и одноглазый...»: «Давиду Бурлюку — моему другу и взрывателю во Имя Пресветлой Красоты»).

Биография Сергея Яковлевича Алымова (1892—1948) была бурной. Не закончив курса в Харьковском коммерческом училище, он был арестован за принадлежность к анархистам и год провел под следствием. В 1911 г. его выслали в Сибирь, откуда он бежал в Китай. Побывал в Японии, Корее, Австралии. С 1917 г. поселился в Харбине.

По воспоминаниям Ю.В. Крузенштерн-Петерец, когда в 1919 г. в Харбине возникло новое художественное объединение — студия искусств «Кольцо», Сергей Алымов стал одним из наиболее ярких ее участников: «Обаятельнее всех был Алымов, его нельзя было не запомнить. Он был очень красив какой-то звериной красотой — высокий, гибкий, черные досиня волосы, огромные черные мерцающие глаза и татарские брови вразлет. Он очень охотно говорил с молодежью, внушая ей: “Стихи — это музыка. Прислушивайтесь к музыке”. Говорил он о Хаосе, из которого родится Космос, о звуках сфер, слышных лишь артисту, о том, что говорил Блок. Для харбинской молодежи все это было ново, и короткие случайные беседы с Алымовым оставляли в умах след несравненно более глубокий, чем его стихи»[14].

И все-таки прежде всего Алымов был поэтом. Его первый поэтический сборник «Киоск нежности» был издан в Харбине в 1920 г. небывалым для того времени тиражом в 1200 экземпляров и мгновенно разошелся. Молодые харбинцы, а особенно харбинки, знали его наизусть:

Ты пришла наконец, ты пришла,
Дорогую сняла свою шляпу,

И, смеясь, сенбернара взяла
За большую мохнатую лапу.

Уронила на скрипку манто,
Протянула капризно уста мне,
И поблекшей гравюре Ватто
Улыбнулись колец твоих камни.

Дорогие шляпы, сенбернары, скрипки, манто, гравюры, кольца... Уроженец украинского села, сын крестьянина, сам познавший тяжелый труд простого рабочего, Алымов щедро пересыпал свои строки упоминаниями о роскошных вещах и утонченных предметах искусства, насыщал их изысканными образами, новыми словообразованиями в духе Игоря Северянина. «...Мы достали том о Гойе... / Над "Капричос" наклонившись, ты пила несладкий чай», «Вы вся, как поэза Альфреда Мюссе <...> / Вы вся из батиста, как греза Мане», «Мне поэмно... Я в черемухотрансе, / И кафе завертелось карусельчатей сна...» и т. п. В его стихах расцветали душистые гиацинты и магнолии, цикл назывался «Черемуха на асфальте», стихотворение — «Верескной девушке». Он писал о «фиалковых стансах» и «жасминовых трансах». «Я люблю, чтоб радужнилась серость», — объяснял Алымов природу разноцветья своих строк. «Я огромен, шершав, неуклюж — / Но душа у меня — фабрика лирических валансьенов», — признавался он в стихотворении «Зверенье надснежное», опубликованном во втором номере журнала «Окно».

Мотивы салонной поэзии потом проступят в стихах многих молодых харбинцев. Так, «наследником Алымова» будут называть поэта Михаила Спургота (1901–1993), участника Гражданской войны в России, с 1921 г. жившего в Харбине, красавца, остроумца, кокаиниста. Алымовское влияние угадывается и в Николае Светлове (наст. фамилия Свиньин; 1909–1978), о котором А. Ладинский пишет: «В стихах его «цветут магнолии», много эротики, безумно проведенных ночей и страстных стремлений»[15]. Оправдываясь, поклонники и последователи Алымова будут объяснять, что это стремление к «парфюмерии» в стихах возникало не от природной пустоты, но — от опустошенности. «Как бред тифозного в грязном окопе, как протест против отнятого...»[16] Чтобы понять это, многое надо было пережить.

Алымов, типичный представитель Серебряного века — забияка, скандалист и выдумщик, — запомнился харбинцам многими начинаниями. Он открыл кафешантаны «Шантэклер» и «Черная кошка». Уговорил богатого грузинского предпринимателя И.Л. Хаиндрова (отца будущей чураевки Лидии Хаиндровой) устроить ресторан «Кабачок богемы», назвав его «литературно-художественным обществом». Сюда и впрямь стекалась вся харбинская богема, а сам Алымов не только читал стихи, но пел и танцевал. При обществе открылась студия поэзии, где можно было прослушать лекции о мировой литературе и революционном искусстве, где проводились практические занятия по стихосложению, устраивались творческие вечера.

Алымовское литературно-художественное общество просуществовало недолго, но сыграло определенную роль в оживлении культурной жизни города.

Сам поэт все заметнее уходил от прежней «нежно-цветочной» тональности, все ближе становился владивостокской «Железной когорте», все чаще обращался к теме мировой революции. В новой его книге «Оклик мира» (1921) неожиданно зазвучат призывные строки: «Революция, смелей, / Ускоряй свой шаг!»

Журнал Алымова «Окно» просуществовал недолго — вышло всего три номера. Объяснение этому найдет харбинский поэт Евгений Яшнов: «Русского читателя уже начинает тошнить от одеколонов футуризма и всякого манерничания, и так хочется вновь увидеть свежие прозрачные родники подлинной поэзии»[17].

Алымов станет инициатором еще нескольких харбинских изданий. В октябре 1921 г. он возглавит редакцию вечерней газеты «Рупор», приложением к которой был литературно-художественный журнал «Фиал». Позже ему доведется редактировать газеты «Дальневосточное время» и «Бальный клич», публиковаться в «Шанхайской газете» и «Вестнике Маньчжурии». С 1925 г. поэт — постоянный сотрудник ежедневной газеты «Копейка». В его стихотворениях, опубликованных в «Копейке», все чаще встречается прославление Советской власти и Ленина. Во второй половине двадцатых годов Сергей Алымов возвратился в СССР. Отсидел в Соловках. Стал известным поэтом-песенником («Бейте с неба, самолеты», «Вася-Василек», «Пути-дороги», «Песня о России» и др.). В 1953 г. посмертно вышло его «Избранное».

В начале двадцатых, по информации из харбинского журнала «Вал»[18], в городе существовала студия искусств «Лотос» с классами живописи, музыки, декламации и др., в которой устраивались художественные вечера.

Среди заметных культурных организаций тех лет — Харбинское отделение Всероссийского союза работников искусства (Рабис) и созданный в августе 1922 г. Литературно-артистический кружок при Коммерческом собрании, в который входило около ста местных литераторов, музыкантов, художников и артистов. В составе правления последнего были известные в России писатели С.И. Гусев-Оренбургский и С.Г. Скиталец (Петров). В вечерах кружка принимали участие харбинские поэты Ф. Камышнюк, Леонид Б. (Л.В. Барташев), Т. Баженова (Постникова) и другие. Силами участников кружка в 1923 г. был выпущен номер журнала «Сунгарийские вечера».

Наряду с Алымовым в хронике культурной жизни Харбина первой половины двадцатых годов чаще других упоминаются поэты Венедикт Март, Владимир Танин и Федор Камышнюк.

Футурист Венедикт Март (наст. фамилия Матвеев, Венедикт Николаевич, 1896/7?—1937), отец одного из наиболее ярких представителей литературы второй волны русской эмиграции Ивана Елагина, приехал в Харбин из Владивостока в 1921 г. Во Владивостоке у него вышло несколько поэтических сборников, первый из которых («Порывы», 1914) — под псевдонимом Марьин. В Харбине он прожил всего два года, но за это время выпустил более десяти книжек. Несколько его сборников были напечатаны в

Харбине еще до приезда сюда: в 1918 г. — «Фаин» и «Черный дом», в 1919 — «Строки», «Тигровые чары», «Изумрудные черви», «Лепестки сакуры. Танки и хокку». В 1921 г. вышли «Украденная смерть» и «Три солнца. История моей смерти», в 1922 — «Луна», «Благословенный голод», «На любовных перекрестках причуды», «Синий благовест. Россия без "Ъ"», «Песенцы: Китайские этюды». Венедикт Март публиковался в журналах «Окно», «Вал», «Дальневосточный прожектор». Он знал китайский язык и переводил многих классических поэтов Китая. Да и собственные его строки порой напоминали восточную живопись с тонко прорисованными тушью фигурками:

Как мандарин, торжественно-спокойно,
Сжимая трубку в теплой рукавице,
Купец-китаец едет на ослице.
За ним с кнутом бежит погонщик стройный,
Держась за хвост ослицы утомленной,
Напев твердит сонливо-монотонный.
В его косе вплетен шнурочек белый —
Знак траура по близком человеке:
Покинул близкий кто-то мир навеки.
Крадутся тени сумерек несмело.
Осенний ветер в травах наклоненных
Творит сухой напев шуршаньем сонным...
(«У Фудзядяна»)

В 1923 г. Венедикт Март вернулся в Россию. В двадцатых — тридцатых годах у него вышло несколько книг в Москве и Ленинграде (в 1928 г. в Государственном издательстве сборник рассказов и книга о Шанхае «Логово рыжих дьяволов»; в 1930 — в издательстве «Молодая гвардия» «Речные люди. Повесть для детей из быта современного Китая»). В 1928 г. поэт был репрессирован, сослан в Саратов. После ссылки жил на Урале, в Ленинграде, Киеве. В 1932 г. в киевском издательстве «Коммуна писателей» вышла его последняя книга «Дэрэ — водяная свадьба». В 1937 г. В.Н. Матвеев был арестован и расстрелян.

Владимира Танина харбинская публика знала больше как шансонье — автора песен, которые он сам исполнял в русских ресторанах, кабаре, в перерывах между сеансами в кино. Чахоточный наркоман, бывший белый офицер — сведения о его прошлом скудны и разноречивы: говорили, что он служил не то в отряде атамана Семенова, не то у барона Унгерна. В 1920 г. его «Грустные песенки» вышли отдельной книгой[19]. Эти песенки распевал весь Харбин. В них говорилось о «гимназисточках», белогвардейцах и о потерянной родине. По воспоминаниям Ю. Крузенштерн-Петерец, пронзительно-сентиментальные слова этих песенок доводили слушателей до исступления. Позже шансонетки Танина входили в репертуар Александра Вертинского.

Федор Леонтьевич Камышнюк (1894? — после 1932) в Харбин приехал в 1903 г. с родителями. После окончания коммерческого училища некото-

рое время заведовал школой. В 1915 г. он уезжает в Петроград, где учится в Психоневрологическом институте. В 1917-м возвращается в Харбин. Творчество Камышнюка, писавшего стихи с раннего детства, было неровным. Искусные переводы свидетельствовали о совершенном знании им китайского языка. В собственной лирике слышались то отзвуки мистики Блока, то северянинские мотивы («Когда я бываю, хризантемная, с вами... / Andante прелюдит голубыми словами»). Бурлюк утверждал, что Камышнюку мешает манера Бальмонта. По поэтической моде тех лет он активно изобретает новые словесные конструкции: (см., например, эпитеты в стихотворении «Святая Русь»: «огнесинеющая», «равнинношелестная», «хрустальнострунье»). Иногда его стихи просто походят на пародию (напр., стихотворение «Любовь мертвых», над которым потешался весь Харбин: «Ночь. Дикий сон. Нас двое. Я — скелет. / Он — синий труп. И впереди — корова»). В Харбине вышло два сборника Камышнюка: «Музыка боли» (1918) и «Лепестки. Скрижаль» (1921). Юстине Крузенштерн-Петерец он запомнился длинными волосами и пышным голубым бантом на шее. Степенной походкой поэт обходил харбинские дома, предлагая свою книгу, изданную на средства местных меценатов. Между 1923 и 1926 гг. Камышнюк вернулся в СССР.

В середине двадцатых годов в Харбине возникают домашние литературные салоны, проводятся поэтические вечера с разбором прочитанного, слушатели обмениваются мнениями, спорят.

Одним из таких салонов был дом Екатерины Дмитриевны Воейковой. Всеволод Никанорович Иванов посвятил хозяйке этого дома «Беженскую поэму» (1926), начав ее словами: «Моя пленительная Муза...». Дочь Воейковой Наталья Иосифовна Ильина (1914–1994), ставшая позже советской писательницей, вспоминала: «В двадцатые годы еще хранилась инерция прежней жизни. Была квартира, скромная, но как-никак трехкомнатная, с ванной, окна выходили в палисадник, и палисадник считался нашим. В квартире этой часто собирались литераторы, заброшенные эмигрантской волной в Харбин: Арсений Несмелов, Леонид Ещин, Всеволод Н. Иванов, Борис Бета... И Сергей Алымов там промелькнул, и Петров-Скиталец... Они ужинали, пили водку, читали стихи — свои и чужие. В те годы квартира моих родителей была центром харбинской литературной жизни: все пишущее, все одаренное непременно проходило через этот дом <...>. Видимо, притягательная сила квартиры объяснялась тем, что литературу мать любила, понимала, был у нее тонкий вкус и чувство слова»[20]. В двухтомном романе «Возвращение» Наталья Ильина расскажет о своей харбинской юности, запечатлев под именем Софьи Павловны свою мать, прозрачно закамуфлировав поэта Леонида Ещина фамилией Евсеев (не изменив его имени), трансформировав Арсения Несмелова в Артемия Нежданова и т. п.

Другим известным харбинским салоном был дом Александры Петровны и Евгения Хрисанфовича Нилусов (среди персонажей романа Н. Ильиной «Возвращение» — Александра Петровна Нилова и ее муж, юрист КВЖД).

Александра Петровна Нилус (урожденная Паркау; 1887—1954) родилась в Новочеркасске, училась в Тифлисе. Выйдя замуж за Е.Х. Нилуса, переехала в Петербург. Во время Первой мировой войны супруги Нилусы оказались в Харбине — полковник Нилус получил назначение в правление КВЖД, где служил старшим офицером для поручений у генерала Д.Л. Хорвата — управляющего дорогой. Е.Х. Нилус был не чужд словесному творчеству. Он входил в состав правления Литературно-артистического кружка при Коммерческом собрании и был автором книги «Китайская Восточная железная дорога. Исторический обзор. 1896—1923», вышедшей в Харбине в 1923 г.

Первые послереволюционные стихи Александры Паркау (она писала под своей девичьей фамилией) были пронизаны тоской по уходящей России («Наша родина тяжко, смертельно больна...»). Драматический эскиз «Горит Москва», опубликованный в первом номере харбинского журнала «Русское обозрение» (1920), рассказывал о далеких событиях Отечественной войны 1812 года, но напоминал современникам поэтессы недавние дни:

Горит Москва... богатство, гордость, право...
Святилища церквей, сокровища Кремля...
Все прошлое горит, горит былая слава.
И скорбью залиты родимые поля.

В заключительных строках стихотворения выражалась надежда, что для России все же настанет победный день:

Вернутся времена спокойствия и славы,
И гимн ликующий победно зазвучит
Над сильной русскою, свободною державой...

Александра Паркау свободно владела французским языком. С французского и на французский она переводила стихи других поэтов, на французском иногда сочиняла собственные. Злословили, что одной рукой она пишет на русском, а другой — на французском.

Паркау не причисляла себя ни к одному из поэтических направлений. Кому-то она казалась скучающей барынькой, а ее поэзия — салонной, один из критиков однажды назвал ее «форточкой в прошлое». Однако, по словам Ю.В. Крузенштерн-Петерец, Александра Паркау «писала, как дышала, и всегда была искренней»[21], поэтому молодежь, чуткая к фальши и диктату, любила посещать ее дом.

Поэтические строки Паркау, написанные ею о своем поколении, молодые эмигранты могли с полным правом отнести и к себе:

Мы родились в трагическое время.
Мы в жизнь пошли на грани двух миров,
И горькая судьба на нас взвалила бремя
Поруганных святынь, поверженных основ...

Ее стихи публиковались в харбинском журнале «Рубеж» и в литературно-художественном сборнике «Багульник» (Харбин, 1931).

В стихах Паркау много примет старого Харбина («Харбинская весна», «Воспоминание», «Весна в Харбине», «Бегство», «Туда — к чужим» и др.). В них слышатся блоковские мотивы возмездия за грехи старого мира:

Мы платим за праздную роскошь обедов,
За чванство отцов, за жестокости дедов,
За гордость гербов золоченых...

Чистая лирика, пейзажные зарисовки соседствуют с трагическими историями эмигрантских судеб:

Так детски чист ваш завитой затылок,
А кожа рук прозрачна и нежна...
На фоне рюмок, стопок и бутылок
Так мило ваше личико, княжна.

Играли вы когда-то на гитаре
И пели песенки сантиментально в нос...
Теперь вы кельнершей во второсортном баре
И носите с закусками поднос...
(«Кельнерше»)

В 1933 г. Александра Паркау переехала в Шанхай. Там вышли два ее поэтических сборника: «Огонь неугасимый» (1937) и «Родная страна» (1942). Вслед за ней в Шанхай переместился и ее салон. Литераторы, как прежде в Харбине, собирались у нее дома. Так образовался новый литературный кружок «Среда». В конце сороковых поэтесса вернулась в СССР.

НАЧАЛО «ЧУРАЕВКИ»

В харбинском доме Нилусов частыми гостями были поэты Арсений Несмелов, Леонид Ещин, Алексей Ачаир, Леонид Астахов, Елизавета Рачинская, футуристы Федор Камышнюк, Георгий Машуков, Михаил Спургот и другие. После одного из таких вечеров, вспоминает В.А. Слободчиков[22], молодежь долго не желала расходиться. Стояли и разговаривали на улице возле дома, пока Алексей Ачаир, секретарь гимназии ХСМЛ, не предложил продолжить дискуссию в помещении гимназии. В ближайший вторник собрались там за чашкой чая, решив организоваться в объединение молодых любителей русской словесности.

Поначалу встречались раз в месяц. Позже число участников этих литературных чаепитий так разрослось, что собрания стали еженедельными и переместились в актовый зал гимназии. Там на столе стояла лампа под зеленым абажуром, а рядом лежал альбом, куда можно было заносить соб-

ственные стихи, оценки чужого творчества и пожелания. Заседания делились на «вторники» для всех (с докладами деятелей культуры) и закрытые «пятницы».

Один из первых «вторничных» докладов был прочитан М.А. Талызиным, преподавателем харбинской Высшей музыкальной школы имени Глазунова. Доклад был посвящен эстетическому развитию России. Лектор говорил о великом русском искусстве, которое не подражало европейским канонам, а было одушевлено чувством собственной национальной эстетики. Заканчивая выступление, Талызин указал на стоявшую на столе зеленую лампу и, обращаясь к собравшейся молодежи, сказал: «Эта лампа, этот тихий вечерний свет — символ любовного отношения к культуре, культуре хрупкой, нежной, но могучей по своим качествам. Под сенью этой лампы осуществляется свидание оторванных от родины людей с величайшей духовной культурой мира, культурой русской, образ которой вы понесете через всю жизнь и передадите вашим потомкам»[23].

Практически все члены инициативной группы нового объединения, которые собирались по пятницам, писали стихи. Поэтому пятничные собрания вскоре преобразовались в поэтическую студию. Председателем ее стал шестнадцатилетний Николай Щеголев, а фактическим руководителем — Ачаир.

АЧАИР

16 декабря 1960 г. руководитель литературно-музыкального кружка одной из школ Новосибирска почувствовал себя плохо. Болело сердце. Жена уговаривала остаться дома, но он возразил: «Как можно пропускать репетиции, когда до новогодней елки остались считанные дни!» Он умер от инфаркта, едва переступив школьный порог.

Из отпущенных ему 64 лет Алексей Алексеевич Грызов — так звали этого скромного школьного учителя, организовавшего в Новосибирске детский хор, прославившийся на весь Союз, — 23 года прожил в Харбине.

Алексей Грызов родился 5 сентября 1896 г. в Омске (по другим сведениям — в сибирской станице Ачаировской, от названия которой произошел его псевдоним) в семье казачьего полковника. В 1914 г. с золотой медалью окончил Омский кадетский корпус. Три года проучился в сельскохозяйственной академии, окончить которую помешала революция. Писать стихи он начал лет восьми-девяти. Будучи студентом, опубликовал стихотворение в омском «Деле Сибири». Темой его первых публикаций (в новониколаевском[24] журнале «Отечество», омской газете «Наша заря» и журнале «Иртыш») была Сибирь — любимый край с неоглядными просторами и бесстрашными людьми — сибирскими землепроходцами.

В годы Гражданской войны Грызов — участник Белого движения в Сибири. Служил пулеметчиком в отряде атамана Красильникова, при отступлении белых из Красноярска вынес знамя Первой Сибирской дивизии, был контужен, перенес тиф. Прошел всю Гражданскую, закончив ее

в звании хорунжего. В 1922 г. оказался во Владивостоке, где редактировал газету «Последние известия». Затем перебрался в Харбин. Вскоре он становится ответственным секретарем и организатором культурной жизни гимназии и колледжа ХСМЛ.

Эта международная организация — Христианский союз молодых людей (по-английски YMCA — Young Men Christian Association) — была создана 6 июня 1844 г. в Лондоне. Организация ставила своей целью духовно-нравственное воспитание молодежи на основе христианских принципов. Символ ХСМЛ — красный треугольник (триединство души, ума и тела). Первый международный конгресс ХСМЛ состоялся в США — стране «без корней», население которой составляли выходцы со всего света. Для упрочения государственности в такой стране необходимо было, чтобы воспитание ее молодежи зиждилось на сплачивающей основе любви к родине. Программа ХСМЛ вполне соответствовала этой задаче. В 1919 г. американские миссионеры открыли отделение ХСМЛ в Харбине, где русские оказались в схожей ситуации, изолированные от родины, в чужеземном окружении. Возглавил харбинское отделение Ховард Л. Хэйг, приехавший сюда из США в 1921 г. и пробывший на посту руководителя более двадцати лет.

7 сентября 1920 г. на Садовой улице состоялось освящение здания Культурного центра ХСМЛ. При центре открылась библиотека с читальными залами. Здесь же можно было записаться во всевозможные кружки — от изучения английского языка, машинописи, радиодела до сельскохозяйственного машиноведения. Был свой театр, где ставились спектакли не только на русском, но и на иностранных языках. Гордостью харбинского ХСМЛ был прекрасно оборудованный спортивный зал. Атмосфера в центре на Садовой была по-домашнему теплой.

Несмотря на название, ХСМЛ не являлся чисто религиозной организацией. Девиз Союза был сформулирован с лаконичной емкостью восточной философии: «Жить в доме у дороги и быть другом человеку».

Ставший помощником Хэйга и секретарем Союза Алексей Ачаир изложил в своей брошюре «Русский христианский союз молодых людей в Харбине» (Харбин, 1923) цели и задачи харбинского ХСМЛ:

«Мы в эмиграции считаем Христианский союз одной из редких возможностей иметь независимый национальный центр культуры христианского, рыцарского русского братства. <...>

Преданность Родине? — Да.

Борьба против богоборчества и религиозного безразличия? — Да.

За национальное достоинство? — Да.

За преданность Христовой вере? — Да.

За честность и правдивость, чистоту и порядочность? — Да»[25].

Окончившая гимназию ХСМЛ Наталья Ильина, переехав в СССР, изобразит ее в романе «Возвращение» как американский питомник, где насаждался американский дух. Ее бывшие однокашники (Крузенштерн-Петерец, Слободчиков, Волин и др.) рассерженно опротестуют этот взгляд: английский язык действительно был поставлен в гимназии очень хорошо, но ни-

какого идеологического давления со стороны американского руководства ХСМЛ, по их словам, не было.

Отмечая в 1933 г. десятую годовщину работы Ачаира в ХСМЛ, Х. Хэйг скажет о нем: «[Он] вступил в ХСМЛ десять лет тому назад, чтобы посвятить себя служению русским молодым людям <...> Он был их другом. Как патриот своей страны <...> он встретил их и помогал им в часы их успеха и в часы их отчаянной борьбы»[26].

Собравшиеся в Культурном центре ХСМЛ на Садовой поэты были очень юны, многие из них почти дети. Тридцатилетний Ачаир стал для них старшим товарищем, учителем, наставником — и в жизни, и в литературе. Все харбинские мемуаристы согласно вспоминают Ачаира как человека бесконечно доброго и деликатного.

«Хрупкий, несмотря на свой высокий рост, белокурый и голубоглазый, типичный северянин, Ачаир мало напоминал сибирского казака — они большей частью коренастые, смуглые, черноволосые. Застенчив он был как девушка, на эстраде "Чураевки" выступал не так часто, вероятно — из деликатности, чтобы не получалось, что "хозяину аплодируют в силу его хозяйского положения"»[27], — таким он запомнился Ю. Крузенштерн-Петерец. «Тонкий в кости, изящный, с шапкой вьющихся золотистых волос, хороший пианист и прекрасный мелодекламатор, он скорее походил на рафинированного эстета петербургских салонов, чем на сибирского казака»[28], — вспоминал о нем Михаил Волин.

Ачаир был очень музыкален. Свои стихи читал нараспев или декламировал под музыку, которую сочинял сам. «В музыке, в стихах, которые, казалось, лязгали, как копыта на мерзлом снегу, слышалась летевшая на конях, не покорившаяся красным, казачья Сибирь»[29]. Поэму «Казаки» Ачаир читал, аккомпанируя себе на рояле отрывистым стаккато:

Стукоток, стукоток...
Топоток, топоток...
На Восток...

Обе жены Грызова были также связаны с музыкой. Галина Аполлоновна Добротворская — примадонна Харбинской оперы — родила ему сына Ромила, которому посвящено несколько трогательных стихотворений поэта. Вторая жена — Валентина Васильевна Белоусова — была пианисткой и преподавала в харбинской музыкальной школе.

«Это был человек большой внутренней силы. В то время как другие поэты погибали от недостатка воздуха, от того, что нет России, Ачаир жил Россией и для России»[30]. Россия «пела в его стихах тоской, неизживаемой болью и в то же время — непоколебимой верой в нашу русскую миссию»[31], — писала Ю.В. Крузенштерн-Петерец.

В 1945 г. поэт был арестован и депортирован в СССР. Ему инкриминировалась связь с английской и американской разведками. На листке с последним написанным в Харбине стихотворением, датированным «6 июня

1945 г. в 4.30 утра», Ачаир надпишет: «На память Галй[32] о моих бессонных ночах»:

...Звать, громко звать — на подвиг с новой силой,
знать, верно знать, что гордая страна
не может быть ни грубою, ни хилой,
когда она свободой рождена.

Когда она и в разности едина,
когда никто не должен никому.
И нет рабов, как нет и господина,
но посторонний — равен моему...[33]

Десятилетний срок он отбывал в Красноярском исправительно-трудовом лагере. Галина Добротворская в конце 1950-х, закончив свою музыкальную карьеру, уедет в Австралию, выйдя замуж за другого. Сын Ачаира Ромил переедет в Советский Союз. А отсидевший срок Алексей Грызов женится на бывшей харбинке Валентине Белоусовой, вернувшейся на родину в 1956 г.

В 1926 г., когда харбинское объединение молодых поэтов только зарождалось, Алексей Ачаир — в литературе уже человек с именем. Он автор сборника с простым названием «Первая книга стихов» (Харбин, 1925), в который вошли 34 стихотворения, в том числе знаменитые «Эмигранты» (в другой редакции это стихотворение называлось «В странах рассеяния») с посвящением «Дорогому моему отцу»:

Мы живали в суровой Неметчине,
Нам знаком и Алжир, и Сиам,
Мы ходили по дикой Туретчине
И по льдистым небесным горам.
Нам близки и Памир, и Америка,
И Багдад, и Лионский залив,
Наш казак у восточного берега
Упирался в Дежневский пролив...
В академиях, в школах, на улицах,
Вспоминая Кавказ и Сибирь,
Каждый русский трепещет и хмурится,
Развевая печальную быль.
Не сломала судьба нас[34], не выгнула,
Хоть пригнула до самой земли.
А за то, что нас родина выгнала,
Мы по свету ее разнесли.

Последние четыре строчки этого стихотворения давно стали расхожей метафорой эмигрантской судьбы. Они действительно унесли Россию с собой, на подошвах своих ботинок, разнесли ее по свету, как разлетевшиеся зонтики одуванчика. Старую, несуществующую больше Россию.

Эту тему позже подхватит Валерий Перелешин:

...Во всех республиках и царствах,
В чужие вторгшись города,
Мы — государство в государствах,
Сплотившееся навсегда.
Разбросанные по чужбинам,
Встречаемые здесь и там,
По всем краям и украинам,
По широтам и долготам,
Все звезды повидав чужие
И этих звезд не возлюбя, —
Мы обрели тебя, Россия,
Мы обрели самих себя!
(«Мы», 1934)

У Ачаира выйдут в Харбине еще четыре книги: в 1937 г. сборник кратких стихотворений «Лаконизмы» (тиражом 200 экземпляров), «Полынь и солнце» (между 1937 и 1939), «Тропы» (1939), «Под золотым небом» (1943). Стихотворения поэта будут публиковаться в харбинском журнале «Рубеж», в пражском журнале «Вольная Сибирь», в берлинской антологии «Якорь». Он станет автором многих популярных среди молодежи того времени песен (в частности, «На востоке заря, нам пора уходить от родного костра...»).

Е.А. Сентянина (урожд. Александрова, 1897—1980; мать В. Перелешина, журналистка и издательница) напишет о нем: «Легко, широкой струей, не знающей порогов, льется вдохновение Ачаира. Он быстро вдохновляется, подчас незаметными мелочами. Для всякого — пустяк, а для Алексея Ачаира — событие, толчок, способный всколыхнуть душу до потаенных глубин. Его творчество стихийно, бурно. Это направление Ачаир определяет как "мужскую романтику" и прибавляет: "К сожалению". Да, в нем есть нечто сродни Северянину, но есть что-то цветаевское. Но тематика его неисчерпаема, его тема — сама жизнь; чувство его непосредственно. Нечто дон-кихотовское есть во всем облике Ачаира, хотя теперь этот Дон-Кихот — старший секретарь крупного учреждения — проводит долгие дни за письменным столом, на котором не найти стихов: стихам отданы ночи. В жизни — проза, однообразие, — "ни сказок, ни фей", но в творчестве эта же самая жизнь горит, как радуга»[35].

Яркие пейзажные зарисовки сочетаются у Ачаира с элегическими раздумьями о смысле жизни. Живописные строки свидетельствуют об особом, поэтическом восприятии окружающего мира и являют собой классический образец чистой лирики:

Осока низко стелется вдоль топких берегов —
Застенчивая девица снимает свой покров,

Встает завороженная и медленно плывет —
Вся в розовом, вся в золоте, огнем зари зовет.

А из лесу, а по степи, по травам и цветам —
Летают звоны тихие, щебечет птичий гам.

На листьях и на венчиках огнем зари блестят
Каменья самоцветные упавшего дождя.

(«После грозы», из «Первой книги стихов»)

В других стихах слышатся ахматовские мотивы, угадываются образы Пастернака:

Иди в мою хижину! Хочешь?
Я в ней мои сказки пряду.
Ты нервно и звонко хохочешь:
«А что ж, может быть, и приду!»

И смех рассыпается звездным
убором по синей канве...
Как там величаво и просто —
в холодной ночной синеве.

И здесь я на свой подоконник
на блюдце поставил свечу...
Так в жизни я сердцу — пусть вспомнит! —
в забытых потемках свечу...
(«Встреча», из книги «Тропы»)

Немалое место в творчестве Ачаира занимают стихи, пропитанные экзотикой Востока, с шафранным закатом над Сунгари, буддистскими храмами, китайскими лавчонками, кумирнями, лотосами, джонками:

...И в зеркале вод отражались священные древние храмы.
Но вдруг отраженья скривились, в ребристые сморщились складки,
как будто под пламенным солнцем нахмурились древние ламы
да так и остались в морщинах... И несся мучительно сладкий

томительный запах курений от гнувшихся к водам глициний,
и ветра бесплотные руки меня заносили в нирвану.
И был только он, только купол, мечтательно плавный и синий,
Укрывший отверстого сердца еще не зажившую рану...
(«Ханьчжоу»[36])

Поэт умело пользуется звукописью, передавая характерные фонетические особенности китайского языка с его мягким «л», которым китайцы заменяют русское «р»:

...Круг *л*уны кача*л*ся в небе в чарах грез и небы*л*иц,
и роса с*л*ета*л*а в б*л*еске на изгибы черепиц.

А из за*л*ы — звуки *л*ютни, *л*ьстивый шепот тихих ф*л*ейт,
заг*л*ушенный, юный, юный, — в по*л*умрак густых а*лл*ей...
(«Песня весны во дворе. Из китайской поэзии»)[37]

Между первым и вторым сборниками поэта прошло двенадцать лет — все эти годы Ачаир был всецело погружен в дела созданного им литератур-

ного объединения «Молодая Чураевка», названного так в честь его любимого писателя-земляка Георгия Гребенщикова.

ИЗ ИСТОРИИ
(о происхождении названия «Чураевка»)

Одной из ключевых тем литературы Сибири на рубеже XIX–XX вв. была проблема утраты национальных корней, распада рода, вероотступничества, отчуждения от уклада отцов. Сибирские писатели ставили перед собой задачу возрождения самобытной культуры и традиций. Георгий Дмитриевич Гребенщиков (1882–1964) — писатель-самоучка из сибирских крестьян — наиболее яркий последователь идеи областничества, независимости от Центра. Еще в молодости задумал он многотомное эпическое повествование о кержаках-староверах — единственных, кто в своей изоляции сохранял черты старорусского характера.

Родовое имя, которым автор наделил главных героев своей эпопеи, он пояснял так: «Чураевы символизировать должны и “чур меня” и “чурка”, но чурка крепкая, кондовая, остаток крепких кедрачей Сибири».

При жизни Гребенщикова вышло семь томов «Чураевых» из 12 задуманных. Главы романа публиковались в парижских «Современных записках» в 1921–1922 гг. Первые три тома вышли отдельным изданием в Нью-Йорке в 1925–1926 гг.

Основной пафос эпопеи Гребенщикова — противопоставление идиллии смуте, самоизоляция от мира, от несущей гибель цивилизации, тихий островок внутри бурлящей современности. Эти идеи были близки харбинцам, оказавшимся в результате исторических катаклизмов оторванными от родной земли, где бушевал пожар революции. С. Алымов открывал второй номер журнала «Окно» (декабрь 1920) словами: «Пожар сам по себе не страшен, страшны горящие... Они теряют ясность ума, выбитые из насиженных кресел... Мечутся, давят друг друга, думая, что этим они затушат огонь... Надо дать выгореть тому, что зажжено Богом, чтобы потом строить новое»[38].

Об изоляции от жизни писал Валерий Перелешин:

Под шляпы — от света,
В подушки — от шума,
От ветра и ночи —
Под воротники,

Уходим мы в Лету,
Уходим угрюмо,
Чудим и бормочем,
И пишем стихи...
(1934)

«Все жили на “пока”, особенно старшее поколение, — вспоминала Лариса Андерсен. — Что-то должно же случиться, и тогда вернемся домой...»[39]

Тоска по России, по родному дому, стремление сохранить главные черты русской культуры и духовности в чуждом окружении в годину трудных

испытаний — вот побудительные мотивы творчества молодых литераторов харбинского объединения. Предложенное Ачаиром название для этого объединения, заимствованное из романа Гребенщикова, в котором действуют жители деревни Чураевка, объединенные для совместной творческой работы, было согласно принято молодыми харбинцами, потому что и они собрались вместе для той же цели.

Так всё сошлось: Харбин — русский островок посреди чужестранной земли; ХСМЛ — Союз молодых людей, для которых главное — христианские ценности и преданность родной культуре; «Молодая Чураевка» — студия, объединившая молодежь на основе любви к России, русской литературе.

Эмигрировавший в 1920 г. во Францию, четыре года спустя Г.Д. Гребенщиков по приглашению американского сибирского казачества перебирается в США. Здесь он останется до конца своей жизни, воссоздав крошечный уголок Сибири — поселок Чураевку. В штате Коннектикут писатель приобрел землю у наследников Ильи Львовича Толстого, которые на тот момент очень нуждались в средствах и охотно продали свои 16 акров. Затем прикупил еще 100 акров и со временем построил на этом участке 30 домов.

Идеи Чураевки Гребенщиков изложил в книге «Гонец: Письма с Помперага» (1928).

Гостями американской Чураевки в разное время были русские знаменитости: С. Рахманинов, М. Чехов, Н. Рерих, И. Сикорский, М. Фокин, Н. Плевицкая (говорят, именно последняя посоветовала однажды Гребенщикову назвать созданную им артель Чураевкой). У артели вскоре появилось собственное издательство «Алатас», в котором выходили книги как самого Гребенщикова, так и Н.К. и Ю.Н. Рерихов, Бальмонта, Ремизова и др.

Организовывая свою «Чураевку» вослед американской, Ачаир взял на вооружение некоторые пункты из ее программы:

«— ...создавать и печатать книги, отражающие утверждение, оздоровление и укрепление жизни человеческой;

— ...создать культурный уголок для отдыха, труда и единения тружеников Искусства, Науки и Литературы;

— в Чураевке должно быть положено начало Практической школы Жизни, целью которой должна быть помощь человеку проходить свой жизненный путь бережно, полезно и красиво;

— действуя лояльно и аполитично, помогать культурному и материальному росту России и Сибири»[40].

В течение ряда лет Ачаир переписывался с Гребенщиковым, советуясь с ним и сверяя свои шаги по созданию харбинской «Чураевки». В свою очередь, Гребенщиков высылал в Харбин книги издательства «Алатас» и ободрял земляка: «Вот и давайте, и открывайте там, в Харбине, отделение Чураевки — свой кусок земли, свой дом, своя инициатива, творчество — и теорию, словом, прямо в действие, в веселую забаву»[41].

Многие пункты чураевской программы были созвучны лозунгам ХСМЛ.

Для подростков при харбинской «Чураевке» создается организация

«Костровые братья» (что-то вроде скаутов), название которой также было взято из эпопеи Гребенщикова.

Идеологический лозунг школьников ХСМЛ составляла триада «Бог, Родина и Честность».

Русские дети в Харбине воспитывались в убеждении, что Россия — величайшая и могущественнейшая держава в мире. Но жить им приходилось все-таки на чужбине, вдали от родины. Ачаир сумел доказать этим растерянным детям, что они — тоже часть России и им выпала высокая миссия сохранения русской культуры.

В харбинскую «Молодую Чураевку» приходили разными путями: одни искали под крылом доброго наставника в кругу единомышленников тепло и уют, которых не хватало в их бедных домах; другие, напротив, рассматривали свое пребывание в «Чураевке» как аскезу — им казалось преступлением жить в окружавшей их роскоши, когда Россия страдает. Разные люди собрались под крышей дома на Садовой улице.

Михаил Волин, который принимал участие в деятельности «Молодой Чураевки» почти с самого ее основания, вспоминал: «Первоначальное число активных участников группы было небольшим, немногим более двадцати человек. В их число входили: Л. Андерсен, А. Ачаир, В. Ветлугин, М. Волин, Г. Гранин, В. Иванов, М. Колосова, В. Логинов, Н. Резникова, А. Несмелов, В. Обухов, А. Паркау, В. Перелешин, Н. Петерец, С. Сергин, Г. Сатовский, В. Слободчиков, О. Тельтофт, А. Упшинский, Л. Хаиндрова, М. Шмейссер, Н. Щеголев, В. Янковская. В дальнейшем группа пополнилась новыми членами: Л. Гроссе, Н. Завадская, В. Иевлева, М. Коростовец, Ю. Крузенштерн, П. Сухатин, Н. Светлов, Г. Соболева, В. Померанцев, Е. Недельская, М. Щербаков, Л. Энгельгард, И. Орлова, Е. Яшнов[42]. <...> Вечера обычно открывались докладом или чтением прозы, а во второй части программы проходил "парад" чураевских поэтов и поэтесс. Подчеркнуто четко, с прекрасной дикцией читал свои холодноватые стихи Николай Щеголев. Как-то боком выскочив на сцену, робея и заикаясь, читал свои удивительные стихи скромный Сергей Сергин. Совсем юный Георгий Гранин стремился поразить слушателей чем-то необычным. Исключительным успехом пользовался Алексей Ачаир со своими мелодекламациями. С чтением своих стихов выступали: тихая Лидия Хаиндрова, миниатюрная Наташа Резникова, красавица Ларисса Андерсен, в которую были влюблены все молодые поэты. Пользовались успехом лирические поэты Михаил Волин и Владимир Слободчиков. Как бы разряжая романтическую атмосферу, дурачился чураевский присяжный шут Мурочка Лапикен, который сам стихов не писал, но имел богатый репертуар, главным образом, из Дон Аминадо и Саши Черного»[43].

ИЗ ХРОНИКИ

8 ноября 1925 г. выходит первый номер молодежного издания «ХСМЛ-Журнал», основанного Христианским союзом молодых людей в Харбине.

В марте 1926 г. при «ХСМЛ-Журнале» собирается группа молодежи от



Чашка чая харбинской «Чураевки». 1933–1934
ОР ИМЛИ РАН. Кабинет архивных фондов эмигрантской литературы им. И.В. Чиннова

По свидетельству В. Перелешина: «Крайний слева (стоит) Сергей Сергин, сидят: Дмитрий Григорьевич Сатовский-Ржевский, за ним Щеголев. Рядом с Сергиным справа сидит Николай Лукич Кичий, член Инициативной группы Чураевки, а перед ним — Наталия Резникова. Слева на переднем плане — инженер А.П. Шнаптис, тогдашний (1933–1934) председатель Чураевки. Справа от Кичьего сидит пианистка Наталья Спирина, еще правее — Михаил Володченко (Волин) с тогдашней "пассией" Валей Мацеевской, позади, между Валей и Валерием Перелешиным — П.П. Лапикен. Дальше направо — журналист Веселовский (настоящая фамилия Выговский), дама, имени которой не помню, Галина Худыковская, лектор Европейцев, Ульяницкий. Справа в углу — Софья Константиновна Желиховская (преподавательница гимназии ХСМЛ), Алексей Ачаир, основатель Чураевки. У стола на переднем плане вторая слева пианистка Галя Аполлоновна Добротворская, в ту пору ставшая г-жей Грызловой (женой Ачаира), Владимир Слободчиков (черная повязка на рукаве — траур по матери) и певица Михайлова».

13 до 18 лет в количестве пятнадцати человек, которые образуют объединение под названием Кружка «ХСМЛ-Журнала».

30 октября 1927 г. Кружок «ХСМЛ-Журнала» присваивает себе имя «Молодая Чураевка».

В январе 1928 г. выходит № 1(13) «ХСМЛ-Журнала», посвященный кружку «Молодая Чураевка». Здесь подводятся итоги первого этапа работы кружка и публикуются стихи А. Ачаира, Л. Андерсен, М. Шмейссера, Б. Волкова и других участников нового объединения.

С 3 июня 1932 г. «Молодая Чураевка» издает одноименную литературную газету. В первый период существования она выходит как еженедельное литературное приложение к английской газете «Харбинские ежедневные новости» (вечерний выпуск на русском языке) с подзаголовком «Страница литературной студии и кружка "Молодая Чураевка" ХСМЛ». Всего вышло 6 номеров объемом в 2 страницы (последний номер — 6 августа 1932).

27 декабря 1932 г. выходит первый номер газеты «Чураевка» с подзаголовком «Литературная газета Кружка искусств, науки и литературы "Чураевка" ХСМЛ в Харбине». Газета выходила крайне нерегулярно и на седьмом номере (31 октября 1934) прекратила свое существование. «Чураевка» печаталась на 8 страницах с рекламными полосами. Редактором ее был А. Ачаир. Он же писал передовицы (иногда его заменял Н. Щеголев). В «Чураевке» были опубликованы стихи А. Ачаира, Н. Петереца, С. Сергина, Л. Андерсен, Н. Щеголева, В. Перелешина, Н. Резниковой, Г. Гранина, А. Упшинского, Л. Хаиндровой, В. Слободчикова, В. Янковской, М. Волина, В. Померанцева, А. Розовского. Среди авторов стихов были две мистификаторских фамилии: Матвей Сукеник, от имени которого писал Николай Петерец, и Мария Кареева, роль которой играла тетка Валерия Перелешина, за которую племянник писал стихи. Здесь же публиковалась художественная проза Гранина, Щеголева, Петереца, Упшинского, Хаиндровой, П. Лапикена, а также статьи по литературным вопросам Щеголева, Петереца, Сергина, Слободчикова, Л. Густова, В. Рамбаева, Е. Жемчужной.

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ЗАПАДА И ВОСТОКА

В предисловии к литературно-художественному сборнику «Багульник» (Харбин, 1931) его участники пытались дать определение Востоку: «Это <...> тысячелетнее спокойствие буддийских монастырей <...> это зелень, просторы морей, пахнущий медом кепстен в трубках моряков, океанские пароходы, режущие дали Великого океана, и силуэты китайских кораблей с высоко задранной кормой и с рубиновым фонарем на мачте...»[44]. Стихи молодых харбинцев были пропитаны дальневосточным воздухом, всей этой романтической экзотикой, но не в этом было их главное отличие от западных собратьев по перу.

В передовице номера «Чураевки», подводящего итог семи годам работы объединения, говорилось: «Работа в области национальной культуры и искусства, выполнение нашего долга перед Россией — так формулировал кружок свою основную задачу на пороге восьмого года своего существования <...> Наш принцип и цель — национальная культурная работа на основе полной идеологической свободы. Творчество всегда должно быть свободным и национальным»[45].

Свобода творчества и сохранение национальной культуры — ключевые слова в программе «Чураевки». Такой виделась им их миссия в литературе.

Европейские коллеги-эмигранты поначалу смотрели на них свысока, трактуя дальневосточную литературу как второсортную и провинциальную.

«Из далекого Харбина пришло несколько номеров литературного журнала — или, точнее, газеты — "Чураевка". Впервые я видел их в руках одного юного здешнего литератора, который уже вот-вот готов был рассмеяться и нетерпеливо искал каких-нибудь "перлов" для оправдания иронии. Но "перлов" не нашлось. Улыбка исчезла. Иронический юноша принялся внимательно читать "Чураевку" и, наконец, воскликнул:

— А знаете, совсем неплохо!

Действительно, совсем неплохо. Многие русские парижане были бы удивлены, если бы удосужились харбинский журнал внимательно просмотреть... Насколько можно судить по журналу, чураевцы служат России и ее культуре дельно, искренне, спокойно и умно; это одно из немногих зарубежных изданий, дающих право сказать, что русская литература продолжается»[46]. Так писал Георгий Адамович, один из самых взыскательных критиков русского зарубежья, в своем обзоре первых пяти номеров «Чураевки».

Чураевцы с гордостью заявляли о своей самобытности, подчеркнуто дистанцируясь от каких бы то ни было современных им поэтических течений. Впрочем, по воспоминаниям В.А. Слободчикова, который вошел в объединение в 1931 г. (вслед за матерью и братом, посещавшими его почти с основания), в своем развитии студийцы пережили множество поэтических увлечений. «Они принесли с собою из России символизм и акмеизм, влияние Маяковского, Есенина, Пастернака и даже Северянина, а затем изживали эти влияния каждый по-своему и в разной мере», — признавал и Перелешин[47].

«Мы обрели себя, — писал В. Перелешин в мае 1934 г. в передовице «Чураевки» с названием «Ближе к Западу». — Мы преодолели посторонние влияния и увлечения "дикарскими приманками" в словесности и вполне пришли к тем, кто волею судеб призваны продолжить пушкинско-блоковскую традицию русской литературы»[48].

Творчество почти всех харбинских поэтов в той или иной степени было отмечено влиянием Блока. Безусловными мэтрами в их кругу признавались Валерий Брюсов и Андрей Белый. Белому поклонялись исключительно как мастеру филигранного стиха — его философские взгляды, антропософия чураевцам были чужды. Н. Светлов и М. Спургот высоко ставили Есенина, Спургот даже написал о нем поэму. Непродолжительное время

все были увлечены Маяковским (стихи его без устали декламировал Леонид Ещин), но вскоре остыли к нему, так как любое проявление политики в стихах расценивалось ими как изъян, разъедающий и уничтожающий поэзию. По той же причине отрицательно относились к революционному энтузиазму футуристов. Понятие «гражданственность лирики» им претило. С настороженностью воспринимали они не только стихи советских поэтов, но и пылкие патриотические строки А. Несмелова и М. Колосовой. Авангардизм и богемность в студии также исключались. Превыше всего ценились культура стиха, поэтическое мастерство.

В чураевских кумирах побывали Пастернак и Цветаева. Пастернака великолепно читал А.П. Шнапштис, бывший одно время председателем «Чураевки». («Долго еще наши студийцы выискивали в стихах товарищей “пастернакипь”»[49], — остроумно замечает Слободчиков.) Цветаевой бредил Сергей Сергин. Ее творчество оказало влияние на А. Несмелова, одно время состоявшего с ней в переписке, а также на Ачаира, Н. Резникову, М. Колосову.

«Письма о русской поэзии» Гумилева были настольной книгой чураевцев. В стихах харбинских поэтесс (Н. Резниковой, Л. Хаиндровой, О. Тельтофт) порой проскальзывала ахматовская тональность. Акмеистов они выделяли, прежде всего, за стремление к совершенству строк, отточенность рифм, тонкий слух к слову.

Сергин уверял друзей, что по утрам молится словами Волошина: «О Господи, разверзни, расточи...». Чураевцы наизусть знали многие строки волошинского цикла сонетов, посвященного Французской революции, — они напоминали им недавние события на их родине. Сонет Волошина «Париж в огне. Король низложен с трона...» был у всех на слуху — его, положив на музыку, пел Александр Вертинский.

Несмотря на пренебрежение к себе со стороны западных коллег по перу, молодые харбинские поэты с интересом следили за творчеством парижан. Наталия Резникова — дочь заведующей редакции иллюстрированного еженедельника «Рубеж» — регулярно публиковала в журнале отзывы на их новые книги.

Они любили Антонина Ладинского (особенно Перелешин, сохранивший преклонение перед ним на всю жизнь). Восхищались мудростью и каламбурными оборотами Ходасевича («Перешагни, перескачи...»), прозрачностью строк Адамовича. «Творчество Довида Кнута воспринималось как совершенство»[50]. Штейгер подкупал лаконичностью и неожиданными финалами своих поэтических миниатюр («Память — самый тяжелый крест... / Под кладбищенским разогнешься»). Георгием Ивановым и восторгались, и осуждали его за «Распад атома», который дружно отрицался ими за «патологию».

Молодая «Чураевка» своим оптимизмом и жизнелюбием представляла собой антитезу «парижской ноте». Чураевцам были чужды усталость, разговоры о смерти, упадничество парижан. Если искать какие-то параллели в эмигрантской поэзии, то, скорее, ближе им был пражский «Скит поэ-

тов», с которым они поддерживали дружеские отношения. Кто-то из критиков даже называл Николая Петереца «китайский Бем».

Однажды, вспоминает Владимир Слободчиков, по поручению кружковцев он послал парижскому поэту Юрию Мандельштаму, с которым состоял в переписке, письмо с целью «противодействовать этому панихидному настроению»[51]. В письмо были вложены стихотворения трех чураевцев: самого Слободчикова, Перелешина и Хаиндровой, — имевшие целью предостеречь парижан от уныния и призвать к бодрости.

Одно из перелешинских стихотворений заканчивалось словами:

...Пойди к понесшим кораблекрушение, —
Да ведают, что их издалека
Настигнет наших уст благословение,
Простертая благословить рука.

Концовка другого стихотворения Перелешина:

...Пусть мы бедны и несчастливы
И выбираемся едва,
Но мы выносливы и живы,
И в нашем образе жива —
Пусть звезды холодны чужие —
Отрубленная голова
Неумирающей России.
(«Мы»)

Для юного Слободчикова все было предельно «просто и ясно»:

И сумрак могильный,
И смерть безобразны,
Ты — бодрый и сильный —
Не слушай соблазнов...
С надеждой на Бога
(Так просто и ясно)
Земная дорога
Легка и прекрасна.
(«Искушение», опубл. в сб. «Излучины»)

Лидия Хаиндрова адресовала собратьям по перу на далеком Западе свои слова ободрения:

И возлюбив весь мир, — Твой светлый дом,
Я презираю гордое стремленье
Разрушить все, что создал Ты с трудом,
С таким нечеловеческим терпеньем.
(«Всю жизнь Ты создавал меня, мой ум...»,
опубл. в сб. «Излучины»)

Письмо чураевцев не возымело ожидаемого эффекта. Они были слишком разные, парижане и харбинцы.

В предисловии к сборнику «Багульник» харбинцы попытаются объяснить причины этого расхождения: «На Западе русское творчество получает некоторый изломанный, туманный, пессимистического характера оттенок. Разочарование в русском опыте, с одной стороны, раздражение против союзников, с другой, и наконец, пресыщенное мастерство западноевропейских соседей-писателей — все это налагает на русское западное творчество свой особый отпечаток <...> На Востоке нет и не может быть западного урбанизма <...> Жизнь здесь беспроблемнее, проще, суровее, но красочнее <...> Мы живем на Востоке. Мы держим направление на Россию»[52].

Харбин отличался от других центров русского рассеяния наибольшей изолированностью — как географической удаленностью от европейских столиц, так и этнологической обособленностью внутри самой страны.

Молодые образованные русские эмигранты Берлина и Парижа, в большинстве своем свободно владевшие европейскими языками, не испытывали языкового барьера, оказавшись за границей, и невольно постепенно ассимилировались, растворялись в чужой среде, подчинялись модным западным веяниям и влияниям. В отличие от европейской эмиграции, у русских поэтов Харбина не произошло сближения с китайской культурой. Их строки были наполнены реалиями «страны шелков и чая, и лотосов, и вееров» (В. Перелешин), но Восток в их творчестве был всего лишь фоном, экзотическим окружением, пряной сказкой, в которой им довелось временно жить. Эта обособленность объяснялась не в последнюю очередь языковыми трудностями: китайский язык как следует смогли выучить лишь немногие — Ф. Камышнюк, В. Март, поэт-переводчик, первый муж Ю.В. Крузенштерн-Петерец Семен Степанов (1874–1934), Валерий Перелешин, Николай Светлов — сирота, воспитанник Харбинского мужского монастыря. Китай, по выражению Перелешина, «не стремился поглотить ничтожное по численности русское меньшинство, но просто его игнорировал. Со своей стороны и русские игнорировали Китай, ошибочно полагая, что изгнание скоро закончится»[53]. «С сожалением должна признать, — соглашалась с Перелешиным Наталия Резникова, — что китайская культура прошла мимо почти всех нас, выросших в Харбине... Мы жили в своей русской среде обособленно и питались прошлыми традициями своей страны, своей культуры»[54].

Язык русских поэтов Китая словно застыл во времени, перенесенный в Маньчжурию из дореволюционной России. В нем, в отличие от языка тогдашней литературы советской России, не было ни неологизмов, рожденных революцией, ни аббревиатур двадцатых годов. От языка западных русских поэтов он отличался вкраплениями китаизмов (см., напр., в стихотворении Л. Ещина «Беженец»: «Даруй фанзу, курму и чифан» — т. е. дом, одежду и пищу) и сибирских понятий и выражений («торбаса», «гуран» — самец косули — у Ачаира и т. д.).

Чураевцы печатали свои произведения в русской периодике Харбина (в частности, в популярном журнале «Рубеж»). Они издали четыре альманаха:

«Лестница в облака» (1929), «Семеро» (1931), «Багульник» (1931), «Излучины» (1935). За время существования кружка в Харбине вышло более сорока сборников русских поэтов.

Их творчество не осталось незамеченным в Париже. В рецензии на сборник «Излучины» А. Ладинский отметит: «Почти все стихи сборника очень высокого качества»[55]. Г. Адамович включит в свою антологию «Якорь» стихи Несмелова, Ачаира, Перелешина, Николая Щеголева. Последний — единственный из поэтов русского Востока — печатался, кроме того, в парижском журнале «Числа». «Современные записки» публиковали Михаила Щербакова, «Иллюстрированная Россия» — Елизавету Рачинскую.

Степень дарования харбинских поэтов была различной, но не будет преувеличением сказать, что почти все чураевцы так или иначе сыграли роль в истории русской культуры Китая. «Мы, наверное, ничего нового не скажем, новую школу создать не беремся, — скромно признавал двадцатилетний Валерий Перелешин, — но дело не в этом. Для нас важнее всего то, что мы осознали культурное единство эмиграции, в котором видим залог ее будущего, осознали и то, что мы — частица этого единства»[56].

Среди авторов коллективного сборника «Семеро», названного так по числу его участников, была Ларисса[57] Андерсен — муза «Чураевки» и, помимо своей воли, косвенная «виновница» ее распада.

ЛАРИССА АНДЕРСЕН

Когда семья Андерсенов оказалась на берегах Сунгари, Лариссе было всего восемь лет.

Она родилась в 1914 г. в Хабаровске, где был расквартирован полк ее отца — офицера царской армии. Ее дед по отцовской линии Михаил Яковлевич Андерсен, оставшись в тринадцать лет сиротой, окончил кадетский корпус в Полтаве, дослужился до генерала, затем был городским головой в белорусском городе Пружаны. Отец получил звание полковника в армии Колчака. (Когда много лет спустя Николай Андерсен умрет, его похоронят в фамильном склепе мужа Лариссы — француза — как он и завещал, с теми самыми, полученными из рук Колчака, полковничьими погонами.) Дядя Лариссы входил в состав правительства Меркулова, позже служил в духовной миссии в Пекине.

Первые годы жизни Лариссы пришлись на войны и революцию. Из неразберихи и ужаса Гражданской семья Андерсенов (их скандинавская фамилия писалась тогда то через *о* на конце — Андерсон, то вообще сокращалась до Андерс) бежала во Владивосток. Какое-то время провели на острове Русском, который остался в воспоминаниях Лариссы «сказочной страной с густым лесом, прозрачным морем, свежей, трепыхающейся на крючке пучеглазой камбалой и разогретыми на солнце валунами»[58]. Здесь ее учила русскому языку старая грузинка. Любовь к родному языку навсегда осталась с Лариссой. Несмотря на то, что она покинула родину ре-

бенком, несмотря на прекрасное знание нескольких иностранных языков, стихи она писала всю жизнь только на русском.

Детство запомнилось Ларисе как сплошные поезда и пароходы. Вечно куда-то бежали. «Так и живу, — говорила потом поэтесса. — То убегаю от чего-то, то за чем-то гонюсь»[59].

Почти год семье довелось жить на железнодорожных путях в отдельном вагоне, в котором, впрочем, была даже гостиная с роялем. Мать Ларисы упрямо пыталась сохранять при всех тяготах бесконечного беженского пути домашний уют, расставляя в вагонах и теплушках привычные глазу вазочки, любимые безделушки, возя за собой кузнецовский сервиз. После того, как разбилась их жизнь, глупо было бы ожидать прочности от тонкого фарфора. Когда, наконец, осенью 1922-го они осели в Харбине, из домашнего скарба оставался один самовар. Надо было начинать жить заново.

Сначала поселились на пристани. Нашли временное пристанище в холодном сыром подвале. Тот самый самовар удалось сберечь, потому что он был обернут в бархатное платье с соболиной оторочкой — когда-то роскошное, темно-зеленое, принадлежащее матери Ларисы. Потом из него сделали халат, а когда он протерся — перелицевали в костюм для катка. Этот потертый, переживший всё и всех бархат, приспосабливаемый к обстоятельствам, можно считать символом их эмигрантской жизни — так же приспосабливались к новой жизни и они сами (а костюм этот, кстати, перенес вместе с Ларисой все переезды, пока десятки лет спустя не обосновался вместе с ней в Иссанжо). Отец Ларисы устроился работать на КВЖД (для этого ему пришлось принять китайское гражданство), и они перебрались в собственный дом на Садовой улице.

Огляделись: зеленые сопки, прозрачные реки. Провинциальный уют. Теплые русские ресторанчики с пельменями и пирожками. Театры, концерты, лекции, библиотеки. Жить можно. А молодежи так и вовсе замечательно. Летом купание и яхты, зимой коньки и санки. И круглый год фокстрот, чарльстон, призы за оригинальный туалет, за лихую русскую или лезгинку — университетские балы и маскарады. Весело жить! А уж Ларисе-то, которой хореографию преподавала воспитанница школы Петипа Лидия Карловна Дроздова, и подавно.

Лариса училась в харбинской гимназии Оксаковской, проходя по два класса за год. Спешка объяснялась тем, что семья Андерсенов, как и другие харбинцы, жила на чемоданах, в ожидании скорого отъезда-возвращения. Ей, однако, было суждено прожить в Китае больше тридцати лет.

На улице, где стоял их дом, находился Культурный центр ХСМЛ. Молоденькая Лариса проводила там все свое свободное время — днем занимаясь спортом, а по вечерам, как многие харбинские русские девчонки, сидела прилежно с рукоделием. Она неплохо рисовала. Иногда удавалось продать портреты нарисованных ею модных тогда американских актеров — надо было зарабатывать на жизнь, помогать родителям. Расписывала по моде тех лет конфетные коробки на продажу.

В центре ХСМЛ собирались молодые поэты и читали свои стихи. Алексей Ачаир, которого Ларисса безмерно уважала и слушалась как учителя, однажды предложил и ей попробовать что-то написать. Через какое-то время она, робея, прочитала:

Месяц выплывает, золотея,
Парус разворачивает свой,
Разговор таинственный затеял
Ветер с потемневшею листвой...

<...>

Надо быть всегда и всем довольной,
Месяц — челн, а небо — звездный пруд.
И никто не знает, как мне больно
Оттого, что яблони цветут[60].

Стихотворение имело большой успех, окрыливший юную поэтессу. Так могла чувствовать и писать мечтательная романтическая девушка в уединенной тиши дворянского поместья. Но слушателям казалось, что в последнем четверостишии звучал отголосок трагичной эмигрантской судьбы. Спустя семьдесят лет в своих воспоминаниях, надиктованных на магнитофонную пленку, Ларисса пояснит с мудрой усмешкой, что в те годы жизнь вовсе не казалась ей такой уж драматичной, а грусть и боль, о которых говорилось в ее стихах, проистекали, быть может, просто оттого, что юного их автора не пригласили на тот бал, где непременно хотелось быть.

«Нельзя сказать, чтобы стихи нашего кружка отражали окружающее: ни особенности нашего города, ни эмигрантской ностальгии в них почти не было. У нас не могло быть много воспоминаний. Мы жили “теперь” и писали о своих переживаниях и чувствах, которые, как и мы сами, росли и требовали выхода»[61].

По воспоминаниям современников, Ларисса была необыкновенно хороша собой — синие глаза, темные кудри, идеально красивое лицо, великолепная фигура. («Звезды многое дают, / Тем, кто жизнь не просит: дай мне!» — из ее стихотворения «Колдунья».) «Но не за эти внешние атрибуты и природную интеллигентность любили Лару, а за удивительную образность ее стихов, в которых, буквально как искры, рассыпались поэтические находки: девочка в беленьком — как веточка в инее; счастье, осыпающее серый день искрами тепла; луна, рождающаяся изогнутой двуострой шпагой; узенькая дорожка, бегущая по груди откоса; дом, сладко зажмуривший тугие ставни; сердце — молодой бунтарь, не думающий о расплате; девичьих губ томящийся цветок и многие, многие другие»[62].

Простая и милая, Ларисса была всеобщей любимицей. Друзья называли ее «яблоневой девушкой», Сольвейг, Джиокондой. Местные поэты посвящали ей стихи, записывая их в большой кожаный альбом. Страницы этой рукописной книги со стихами восемнадцати поэтов (среди которых Ачаир, Валерий Перелешин, Николай Петерец, Георгий Гранин, Николай

Щеголев, Владимир Померанцев, Л. Хаиндрова, И. Лесная и др.) в факсимильном воспроизведении вошли в антологию «Остров Ларисcы», подготовленную Э. Штейном и вышедшую в 1988 г. в издательстве «Антиквариат» (США). (В этой книге собраны также стихи Андерсен из коллективных сборников «Семеро», «Остров», антологии Ю. Терапиано «Муза диаспоры» и публикаций в «Молодой Чураевке».)

Все меньше красивых женщин,
Все меньше стихов и песен,
И мир, разлукой увенчан,
Стал душен, печален, тесен.

<...>
Ах, только ты, Лариса,
Какой-то отклик старинный... —

восклицал в 1938 г. известный харбинский литератор Василий Логинов (1891 — до 1945).

Лариса писала мало и подолгу над обработкой стиха не мучалась. «Мне даже как-то обидно пассивно сидеть с карандашом, — признавалась она. — Ведь когда-то мечтала быть джигитом или пожарным»[63]. Характеризуя ее творчество, Перелешин отмечал: «Ларисса Андерсен совмещает "вещность" с проникновением в тайники психологии, сложность и тонкость рисунка с продуманной архитектоникой замысла»[64]. «Ларисса Андерсен — это Сказки... таинственность волшебных лесов... мудрые деревья... звезды, как костры в темно-синем небе... — писал Ачаир в предисловии к сборнику «Семеро». — Живопись и поэзия. И отсутствие шаблона. С самого детства»[65].

За всю жизнь Ларисса Андерсен выпустила только один сборник стихов. Влюбленный в ее творчество (и, должно быть, в нее) Александр Вертинский, гастролировавший в то время в Китае, советовал дать сборнику название «Печальное вино». Но Лариссе с ее тонким вкусом это название показалось слишком манерным, и она выбрала незамысловатое — «По земным лугам» (1940).

«Она монолитна, — отзывался Вертинский о ее творчестве. — Ее вещи как бы вырезаны из одного целого куска материала»[66]. А в личном письме ей восклицал восторженно:

«Мой дорогой друг! Я хочу поблагодарить Вас за Ваши прекрасные стихи. Они доставили мне совершенно исключительное наслаждение. Я пью их медленными глотками как драгоценное вино. В них бродит Ваша нежная и терпкая печаль, "le vin triste", как говорят французы. Жаль только, что их так мало... Впрочем, Вы вообще не расточительны. В словах, образах, красках Вы скупы — и это большое достоинство поэта. У Вас прекрасная форма и много вкуса. Ваши стихи — это лучшее, что мне пришлось прочитать здесь...»[67]

Вертинский принимал большое участие в судьбе талантливой девушки. Устроил ей перевод длинного романа для газеты, причем, как оказалось,

половину гонорара заплатил ей сам, авансом. После одного из своих концертов Вертинский пригласил Ларису на торжественный ужин. И тут произошла неловкая история, о которой она повествует с невинным женским кокетством: «Мне надо было зайти домой покормить кота... Кот поел и улегся на кровать. Я прикорнула рядом и тоже задремала. А потом надо было освежиться, причесаться и прочее... А главное, я даже намеренно хотела прийти немного позже, чтобы проскользнуть незаметно и сесть где-нибудь за крайний столик... А вот и влипла: никаких обычных столиков не было, а в глубине зала стоял один длинный стол, в середине которого, как царь, восседал Вертинский, а место справа от него... пустовало. Все были в сборе, и мне пришлось пересечь зал под восклицания: "Ну вот, наконец-то!.." Меня посадили на это пустое место. Я, конечно, извинилась за опоздание, но довольно сердито. Почему это мне полагается сидеть рядом с ним? Что это за демонстрация? Да, я благодарна за его внимание... Я преклоняюсь перед его талантом... Но при чем тут я?.. Ведь и другие преклоняются... И тоже пишут стихи... Вертинский с ледяной учтивостью наливал мне вино, подавал какие-то закуски, но за все время не проронил ни одного слова в мой адрес»[68]. А в заключение еще и обозвал раздраженно «психопаткой с рыжим котом». После этого вечера Вертинский прислал Ларисе письмо, попеняв, что напрасно она взбунтовалась «как слониха в цирке», — он не виноват, что интересуется ею больше, чем, скажем, Марианной Колосовой, хотя та тоже талантлива. Лариса ответила не сразу — в то время она с балетной труппой находилась на гастролях в Японии, и миролюбиво предложила забыть о ссоре. В ответ Вертинский прислал телеграмму за подписью «Ваш рыжий кот», а вслед за этим стихотворение:

Приезжайте. Не бойтесь.
Мы будем друзьями.
Нам обоим пора от любви отдохнуть,
Потому что уже никакими словами,
Никакими слезами ее не вернуть...

«Я всегда витала в облаках, — признавалась Лариса. — Но ждала... какой-то счастливой перемены, утешаясь привычным сказочным миром воображения»[69].

...Как писать стихи о счастье? Как сказать о несказанном?
Разве можно в миг полета разъяснить — куда летишь?
Это — скрыть в усталых веках синь лучистых океанов
И врезаться грудью лодки в остро пахнущий камыш.

(«Только в заводи молчанья может счастье
бросить якорь...»)

Жить воображением — счастье, доступное поэтам. «Чураевка» была их убежищем от тревог мира.

В одном из первых своих стихотворений «яблоневая девушка» Ларисса Андерсен писала: «Лучшие песни мои не спеты, / Лучшие песни мои со мной». «Лучшая ее песня — это она сама», — сказал, улыбнувшись на эти строки, Ачаир.

После войны, когда перед многими ее товарищами по «Чураевке» со всей остротой встал вопрос об отъезде из Китая, Ларисса долго не могла решиться. Сама она с 1933 г. жила в относительно спокойном Шанхае, где сначала служила секретарем в журнале «Прожектор», а затем зарабатывала на жизнь танцами в кабаре и оперетте. Она участвовала в шанхайском поэтическом объединении «Пятница», ее стихи вошли в сборник «Остров», выпущенный этим объединением в 1946 г. Но в Харбине, захваченном японцами, оставался ее отец, от которого в течение нескольких лет она не могла получать даже писем. Именно тогда сложились эти ее строки:

Там стынут и хмурятся темные ели
И, ежась от ветра, мигает звезда,
Там стынут улыбки, и стонут метели,
Нет, я не дойду, не дойду никогда.
Я буду стоять, озираясь с тоскою,
На сторону эту, на сторону ту...

В конце концов выбор был сделан. В начале пятидесятых годов она уехала со своим мужем-французом, служившим в судоходной компании, на Таити, а когда муж вышел на пенсию, они обосновались в маленьком французском городке Иссанжо среди гор и лесов.

Когда-то, еще в самом начале существования «Чураевки», на одном из ее вечеров Ларисса познакомилась с Викторией Янковской, которая нередко захаживала туда со своими новыми стихами, приезжая из Северной Кореи, где жила тогда. Девушки подружились. В письмах они называли друг друга «Ла» и «Ра».

ВИКТОРИЯ ЯНКОВСКАЯ

Виктория Юрьевна (Георгиевна?) Янковская (Чистякова) родилась 18 февраля 1909 г. во Владивостоке, откуда 13-летней девочкой уехала с родителями в эмиграцию. Ее дед был одним из основателей Дальневосточного пароходства, а еще знаменитым биологом и удачливым тигроловом. Отец владел крупнейшим в дореволюционной России оленеводческим хозяйством. Детство Виктории прошло в Японии. Свои первые стихи она написала в восемь лет.

В доме Янковских у всех детей были вторые, «природные», имена: Малинка, Фиалка, Ивушка (см. посвящения ее стихов: «Папе-Тигру», «Кузине-Фиалке» и т. п.). Викторию звали Земляничка. Несмотря на уменьшительно-ласкательное прозвище, которое сопровождало ее всю жизнь, Виктория была полярной противоположностью тонкой, нежной Лариссе.

Кто мне раздвинул широкие скулы,
Бросил зигзаги из черных бровей?
В леность славянскую круто вогнулись
Злобность и скрытность восточных кровей, —
Беженству рад, как дороге скитаний,
Любящий новь непоседливый дух:
Чувствую предка в себе, Чингисхана,
И устремляю в минувшее слух...
(«От одного костра...»)[70] —

писала она о себе.

Десять лет жила Виктория в маньчжурской тайге, на Тигровом хуторе. Могла целыми днями бродить по тайге с ружьем наперевес. Увлекалась охотой и терпеть не могла барышень, чья голова была занята только танцами и синема. Объединили подруг почти языческая любовь к природе и поэзия.

Уехав из Приморья, семья Янковских обосновалась на северо-восточном побережье Корейского полуострова, построив вблизи порта Чхонджин курорт Новина, который стал любимым местом отдыха состоятельных русских эмигрантов из Кореи и Китая.

В 1929—1930 гг. шанхайская газета «Слово» объявила конкурс поэтов, на который было прислано 107 стихотворений русских авторов из Шанхая, Таньцзина, Кореи, Японии и Сингапура. Первое место завоевало стихотворение Виктории Янковской «Чаша страданий». В 1930 г. на конкурсе «Слова» ее рассказ «Без Бога, без закона, без обычая» также получил первую премию.

Этот рассказ вошел в книгу Янковской «Это было в Корее», изданную в 1935 г. Дядя Виктории, приехав из Шанхая в Париж, подарил книгу племянницы Константину Бальмонту, с которым семья Янковских находилась в дальнем родстве. Бальмонт откликнулся письмом, адресуясь к матери Виктории, не зная, что той уже нет в живых: «Мне хочется написать Вам так бурно-пламенно, но, приложив предостерегающий перст к губам, Тиханна Николаевна[71] возбраняет мне. Прошу Вас, направьте все их нежные и страстные всплески — в свое сердце и в весеннее (ведь еще весеннее?) сердце Вашей дочери. Ее книга со мною, и я очень ее ценю. Если бы я писал для печати о ней рецензию, я бы сказал, что во многом она лучший Пришвин — ибо все это свое, самостоятельное, а он сам-то часто не сам, не свой. Но сходство между двоими есть. Это, пожалуй, не сходство даже, а Монгольское родство. Как и с собою я чувствую глубокое сродство, поскольку я есмь воистину Монгольский Князь Белый Лебедь Золотой Орды. А этой частью своей крови я больше всего дорожу»[72].

Живописные стихи Янковской рассказывают о мире девственно-нетронутой первобытной природы, о земном покое и вечности, о мудрости восточной притчи:

Подо мной долинные шири.
Цвета неба веер в руках,

А на нем нарисован ирис:
Вверх и вниз четыре мазка;

Он один, как и веер этот;
Тень от бабочки села вдруг:
Показался на шелке трепет?
Или это от дрожи рук?..

«Жить хотите в веере, бабочка?
Этот ирис я вам отдам —
Неживой, не отцветет, не в вазочке.
Вы же знаете: счастье — обман!»

Тень от бабочки на неживом ирисе...
Разве это не счастье само?
Потому что счастье — вымысел.

(«Счастье», из цикла «Японской кистью»)

В 1945 г. Янковская была арестована НКВД. В 1953-м ей удалось уехать в Гонконг, оттуда в Латинскую Америку. До начала 1960-х жила в Чили, а потом перебралась в Калифорнию, Форт Росс — крепость, основанную русскими на тихоокеанском побережье Америки в начале XIX в. В 1978 г. вышел единственный поэтический сборник Янковской «По странам рассеянья». Умерла 6 апреля 1996 г.

ЛЕОНИД ЕЩИН

14 июня 1930 г. умер (по другим сведениям — покончил с собой) 33-летний поэт Леонид Евсеевич Ещин, которого Ю.В. Крузенштерн-Петерец в своих воспоминаниях назовет в числе трех главных учителей молодых чураевцев (наряду с Ачаиром и Арсением Несмеловым).

Ещин — герой нескольких рассказов Несмелова (в частности, «Голубое одеяло»). В романе Натальи Ильиной «Возвращение» поэт Леонид Евсеев, бесконечно талантливый (среди стихов, принадлежащих его перу, Ильина почему-то цитирует андерсеновское о счастье: «Там добрая мама... И чай с молоком»), но беспутный и горько пьющий, не без взаимности влюбленный в мать героини Софью Павловну (читай — Екатерину Дмитриевну Воейкову), изображен жертвой харбинских фашистов. В романе его убивает их вождь Родзаевский. На самом деле, уверяет Ю.В. Крузенштерн-Петерец, все было гораздо прозаичнее: убил Ещина алкоголь.

Леонид Евсеевич Ещин родился в 1897 г. в Нижнем Новгороде. Учился в Московском университете на историко-филологическом факультете.

Как сейчас. Я стою на балконе
И молюсь, замирая, тебе,

Пресвятой и пречистой иконе,
Лика Божьего граду — Москве.
(«Про Москву»)

Во время Гражданской войны Ещин воевал на стороне белых. Участвовал в восстании Б. Савинкова в Ярославле, чудом избежал гибели. Был адъютантом генерала В.М. Молчанова. Дослужился до капитана. Еще во Владивостоке выпустил книжечку в тридцать страниц — «Стихи таежного похода» (1921), в которых ощутимо слышны интонации и ритмика Маяковского:

...Прем к Востоку —
Бог помочь!
Что проку
Защищать сволочь,
Которая рада,
Что ни награбить:
Вагонов ли двадцать,
Аршин ли ситцу?..

Эх, в тайге б остаться
Да бить лисицу.
(«На западе розовом, как детство...», 1920)

В начале двадцатых эмигрировал в Харбин.

Друживший с Ещиным Николай Петерец писал о нем: «Ещин не стал крупным поэтом, но из всей дальневосточной плеяды он имел наибольшие внутренние данные, чтобы стать им... Жизнь оказалась сильнее и его незаурядного характера, и глубокого дарования. Он умер... И как-то странно, только после смерти все почувствовали, кто такой Ещин — заговорили о нем, стали писать...»[73] Петерец посвятил ему стихотворение «Памяти поэта»:

Прощай, поэт тех страшных лет,
Когда вся жизнь была как бред...
И, встав на лед, по массе рот
Чеканил ямбы пулемет...[74]

В некрологе памяти Ещина Арсений Несмелов скажет: «Да, Леонид был очень талантлив, но еще более, чем талантлив, он был несчастен. Путь поэта — вообще тяжелый путь, жизненный же путь поэта в Харбине — часто невыносим... Раздетый, разутый, голодный — ходил он по улицам Харбина в поисках случайного заработка: стишков для актера, стишков для газеты, за ничтожную плату у него покупали стихи и забывали о нем, не интересуясь, как живет, чем живет этот талантливый поэт, с душой нежной и глубокой...»[75]

...Матерь Божья! Мне тридцать два...
Двадцать лет перехожим каликою

Я живу лишь едва-едва,
Не живу, а жизнь свою мыкаю...
(«Беженец»)[76]

Ещин подрабатывал журналистским трудом. В статье «Жизнь-копейка (Эпидемия самоубийств)»[77] писал о большом количестве самоубийств на окраинах России, в том числе полосе отчуждения КВЖД. В журнале «Театр и искусство» незадолго до смерти опубликовал статью «Видевший идущее. Наброски по памяти»[78] — о самоубийстве Маяковского. В том же журнале посмертная его публикация — статья «Лаборатория стиха» — о творчестве молодых харбинских поэтов[79].

«Его грызла тоска по России, — вспоминала Ю.В. Крузенштерн-Петерец. — Огромный, редко умытый, почти никогда не бритый, неряшливый Ещин подкупал своим детским незлобием, и его любили, как беспризорного ребенка, как большого доброго пса»[80].

И луна. И цветы по краям балюстрады.
Барабанил и взвизгивал джесс.
Было сказано мне: ни меня ей не надо,
Ни моих поэтических месс.

...А заря свой румянец старалась умножить,
Полыхался за окнами смех.
Неужели не знаешь Ты, Господи Боже,
Что обидеть меня — это грех!
(«Фокстрот»)[81]

С 1925 г. Ещин пробовал работать в просоветской харбинской газете «Молва». Одно время даже был там заведующим редакционной частью. Писал статьи об увлечении фокстротом и затишье в поэзии[82]. Опубликовал цикл пропагандистских стихов «Дни минувшие» о темных сторонах харбинской истории до революции и во время Гражданской войны[83].

Печатал стихи и рассказы в журнале «Рубеж».

Тетрадь своих стихов он оставил Е.Д. Воейковой.

На могиле Ещина поставили памятник со словами из его стихотворения: «За эту муку, верую, Спаситель, за каждый шаг бездомного меня...»

ЮСТИНА КРУЗЕНШТЕРН-ПЕТЕРЕЦ

«Юстина Владимировна была фигурой колоритной, — вспоминает Н. Моравский, — маленькая седовласая старушка с неизменной сигаретой во рту, отчаянно барабанившая на печатной машинке. Ее веселый, а порою саркастический нрав выявлялся вспышками громкого хохота. Она строго придерживалась определенных убеждений и не стеснялась их высказы-

вать. Это была женщина с твердым характером, что не мешало ей, однако, быть отзывчивой — любому человеку в нужде или в несчастье она с готовностью помогала. Бескорыстие, порядочность, живой ум, острую наблюдательность и интеллектуальную любознательность она пронесла через всю жизнь»[84]. Этот портрет Ю.В. Крузенштерн-Петерец относится к последним годам ее жизни, когда она возглавляла сан-францисскую газету «Русская жизнь».

Юстина Крузенштерн (в первом браке Степанова, во втором — Петерец) родилась во Владивостоке 19 июня 1903 г. Адмирал Иван Федорович Крузенштерн был ее предком по отцу. Когда ей было три года, ее отец военный получил назначение в Харбин. Он участвовал в подавлении Боксерского восстания. Во время Первой мировой войны отец Юстины погиб. Осиротевшая семья переехала во Владикавказ. Они вновь вернутся в Харбин после революции. Юстина станет журналисткой и будет сотрудничать в русской прессе (газете «Гун-Бао», журнале «Рубеж» и др.).

В 1930 г., как и многие ее друзья, Крузенштерн перебралась в Шанхай. Здесь в 1934 г. она соединила свою судьбу с товарищем по «Чураевке» Николаем Петерецем. Крузенштерн-Петерец принимала участие в шанхайских кружках «Понедельник» и «Пятница». Для заработка писала фельетоны в шанхайских газетах (соревнуясь с другой русской фельетонисткой — Натальей Ильиной, писавшей под псевдонимом Miss Pen) и занималась переводами (в 1935 г. в ее переводе в Шанхае вышла книга Адольфа Гитлера «Моя борьба»). В 1946 г. Юстина Крузенштерн-Петерец опубликовала свою книгу «Стихи» тиражом 500 экземпляров. Участвовала в коллективном сборнике «Пятницы» «Остров» (1946). В конце сороковых издала сборник статей «Антигона».

Когда к власти в Китае пришли коммунисты, Ю.В. Крузенштерн-Петерец бежала в Бразилию. С 1960 г. жила в США, где работала комментатором на радиостанции «Голос Америки», редактировала газету «Русская жизнь», печаталась в эмигрантской периодике. В 1969 г. в Торонто вышла книга ее рассказов «Улыбка Псиши». Умерла Ю.В. Крузенштерн-Петерец 8 июня 1983 г. Дружившая с ней Ларисса Андерсен написала стихотворение «На смерть Мэри Крузенштерн-Петерец» (псевдонимом Merry Devil — «Веселый бесенок» — Крузенштерн подписывала свои фельетоны), в котором назвала харбинскую подругу «колючкой с нежною душой».

Михаил Волин причисляет Ю. Крузенштерн к активным участникам «Молодой Чураевки». В воспоминаниях В. Слободчикова ее имя среди членов кружка не значится. Ее собственные воспоминания «Чураевский питомник» в парижском журнале «Возрождение» (1968) — один из немногих дошедших до сегодняшнего дня источников, по которым можно составить представление о возникновении и распаде литературного объединения «Молодая Чураевка». Продолжение мемуаров, с рассказом о харбинском детстве и юности Юстины Крузенштерн и ее окружении, опубликовано в конце девяностых в нескольких номерах ежегодника «Россияне в Азии» (Торонто).

Одно из наиболее сильных стихотворений Ю. Крузенштерн-Петерец — «Россия», датированное «28 июля 1944» и вошедшее в сборник «Остров», — известно, главным образом, благодаря Александру Вертинскому, которому долгое время ошибочно приписывалось его авторство:

Проклинали... Плакали... Вопили...
Декламировали:
«Наша мать!»
В кабаках за возрожденье пили,
Чтоб опять наутро проклинать.
А потом вдруг поняли. Прозрели.
За голову взялись:
«Неужели?
Китеж! Воскресающий без нас!
Так-таки великая! Подите ж!»
А она действительно, как Китеж,
Проплывает мимо глаз.

Знакомая с Китаем с младенческого возраста, Крузенштерн не избежала в своих стихах восточных тем («Ян Гуэй-фей», «Ли Тай-бо» и др.). Они у нее не просто вежливая дань приютившей стране, а пронесенная через всю жизнь любовь к китайской культуре, умелая тонкая стилизация:

Ян Гуэй-фей,
Помнишь лотосов чащи на темном пруду?
Помнишь нашу тропинку в дворцовом саду,
Там, где склоняется к водам узорный бамбук?
Твой парчовый рукав,
Башмачков твоих стук,
Блеск нарядных запястий?
Это — счастье,
Что нельзя возвратить, потеряв
Ян Гуэй-фей.

«Колючка с нежною душой»... Ларисса Андерсен нашла точные слова для определения ее человеческой сущности. Рядом с лирическими, женственно-мягкими строками (почти ахматовскими «Покамест не надо... Пожалуйста, позже...», «Ты любишь цветы? Я их тоже любила...» и др.) соседствуют в ее творчестве трагическая баллада «China doll» и жесткий «Дым»:

Волчья кровь у меня. Волчья кровь в моих спутанных жилах
Говорит, и гудит, и поет, и взывает о мести.
Я волчихой была. Я по-волчьи жила и любила —
Не жалейте меня...

МАРИАННА КОЛОСОВА

Смертны и ты, и я,
Сомкнем усталые веки,
Но Россия жива моя,
— и теперь, и потом, и навеки.

Эти строки выбиты на скромном памятнике, что находится на маленьком русском кладбище в Пуэнте-Альто — пригороде Сантьяго, столицы Чили. Здесь, как явствует из таблички на кресте, похоронена русская национальная поэтесса Марианна Колосова, которой и принадлежит эта автоэпитафия.

Марианна Колосова — псевдоним Риммы Ивановны Виноградовой (по мужу Покровской), автора нескольких поэтических сборников, в том числе вышедших в Харбине — «Армия песен» (1928), «Господи, спаси Россию!» (1930), «Не покорюсь!» (1932), «На звон мечей» (1934).

Поэтесса-казачка родилась 13(26) мая 1903 г. в большом алтайском селе на берегу Оби. Во время Гражданской войны ее отец священник был убит воинствующими безбожниками. В 1921 г. в Туркестане она знакомится с видным красным военачальником Валерианом Владимировичем Куйбышевым. Между молодыми людьми разгорается бурный роман. Куйбышеву будут позже посвящены строки: «Где вы теперь, мой мальчик несуразный, упрямый мой, сердитый военком?»[85]. Куйбышев был тогда полпредом России в Бухарской республике и членом реввоенсовета Туркестанского фронта. Дочь священника не смогла простить новой власти убийства отца, и вскоре они расстались.

В биографии Колосовой много белых пятен и страшных событий. Еще в Сибири она стала невестой человека, который вовлек ее в белое партизанское движение. Его расстреляли красные чуть ли не на ее глазах. Стихотворение «Улыбка смертника» (1928) предваряет посвящение «Вспоминая тебя, Владимир Р...». Очевидно, это и есть имя ее возлюбленного:

За большое, за Русское дело
Мы вместе на подвиг вышли.
Ты погиб... А я уцелела.
Ты мне грех невольный простишь ли?

В этом стихотворении описаны последние месяцы перед эмиграцией: «бывшим анненковцам носила / из Заречья патроны в город»; «у меня не раз ночевали / партизаны белых отрядов»; «в лес для повстанцев-братьев / я оружье тайно носила».

Отныне яростная ненависть к большевикам становится лейтмотивом ее поэзии:

Месть зажгла мне очи и уста!
Стала жизнь не женская, не девичья, —
По-мужски сурова и проста.
(«Бусы»)

В начале 1920-х гг. с отступающей Белой армией Колосова переходит границу в районе Казахстана и оказывается в Харбине. Здесь она поступает учиться на Юридический факультет, который в те годы был одним из ведущих высших учебных заведений эмиграции на Востоке. Там преподавали профессора лучших российских университетов, в том числе сменовеховец Н.В. Устрялов, бывший управляющий делами колчаковского правительства Г.К. Гинс, политолог Н.И. Никифоров.

К этому времени относится зарождение русского фашизма в Китае (идеологически близкого итальянскому фашизму Муссолини). Фашистская организация собирала под свои знамена молодежь, которая в силу возраста не успела принять участие в Белом движении, но страстно желала противодействовать как насаждаемой в СССР коммунистической доктрине, так и буржуазной идеологии отцов. Российская фашистская организация (РФО) была организована в 1925 г. тремя студентами Юридического факультета — Александром Покровским (сыном профессора Петербургского университета — автора популярной «Истории русской словесности»), Евгением Кораблевым и Борисом Румянцевым.

Ненавидящая установившийся на ее родине политический строй, Марианна вступает в РФО, а вскоре выходит замуж за Александра Покровского.

«Золотоволосая, с огромными серыми близорукими глазами, тщедушная, малокровная женщина, такая до кончиков ногтей русская...»[86], — вспоминает ее Ю. Крузенштерн-Петерец. Стихи Колосовой отражали трагедию русской женщины, оказавшейся на чужбине.

Первые публикации она подписывает псевдонимами «Елена Инсарова», «Джунгар», «Юртин». По воспоминаниям Ю. Крузенштерн-Петерец, под псевдонимом «Инсарова» в журнале «Рубеж» появлялись стихи, нравившиеся преимущественно читательницам-женщинам. В них были «эротика и чертовщина — то, что дразнило и воспаляло воображение»[87]. Эти стихи поэтесса писала для заработка (журнал платил четыре копейки за строчку).

Главной же темой поэзии Колосовой всегда оставалась неистовая любовь к Родине. Колосова становится «бардом Белой армии» и любимым поэтом фашистской молодежи. Она пишет в своих стихах о казачьем атамане и о «русском рыцаре» Борисе Коверде — гимназисте, стрелявшем в советского полпреда в Польше П.Л. Войкова, одного из организаторов убийства семьи Романовых. Ее стихи посвящены Колчаку и Корнилову, похищенному в Париже генералу Кутепову и расстрелянному в Москве Гумилеву.

Поэзия Колосовой звала к борьбе. «Месть» и «ненависть» — слова, которые чаще всего встречались в ее стихах.

Если сын сидит где-то в Вологде,
Если брат убит в Петропавловске, —
Надо чаще думать о вороге —
Не по-кроткому, не по-ангельски,

Не по-кроткому, голубиному,
Надо думать думу заветную,
А по-мудрому, по-змеиному,
Свою месть обдумать ответную.
...Если сердце твое расколото,
Втисни ненависть в эту трещину.
(«По патрончику — за кровиночку»)

«Было в ней некое кликушество, одержимость одной высокой идеей», — замечал В. Перелешин[88]. Пламенные строки Колосовой заучивались наизусть белыми офицерами и националистами. Белые воинские издания, вроде журнала «Часовой» (Париж-Брюссель), охотно публиковали поэтессу. В стихотворении «В броню закована», посвященном Русскому Обще-Воинскому Союзу, Марианна Колосова перебирала страницы русской истории и итожила: «Нельзя страну с такой историей / Ни задушить, ни зачеркнуть!»

«Родина... навеки мы с тобой / Связаны таинственно и свято» («Наше государство»), «Все ждем из России хороших вестей. / И с детской улыбкой смотрю я туда, / Где сердце осталось в плену навсегда» («Великая Россия»), «Наше кредо: Родина дороже / Счастья и покоя моего» («Мы»).

У либерально-демократической части эмиграции ее неистовое творчество вызывало неприятие. Изысканным парижанам претила гражданская муза Колосовой.

По воспоминаниям Николая Александровича Слободчикова[89], Марианна Колосова, наряду с Арсением Несмеловым, сыграла заметную роль в истории «Молодой Чураевки», будучи своего рода вдохновителем этого кружка поэтов. Ю.В. Крузенштерн-Петерец, напротив, запомнилось, что «чураевцы, в большинстве тогда еще почти дети, держались от Колосовой в стороне»[90]. Ее поэзия и сама ее личность оказали сильное влияние только на Ольгу Скопиченко (1908—1997), молодую поэтессу, которая тоже училась на Юридическом факультете. В студенческие годы они даже жили вместе в «сторожке», описанной в рассказе Скопиченко «Неожиданный завтрак».

Поэзия Колосовой, будоражащая, яростная, ненавидящая, была полярно противоположна тихой нежной лирике чураевских поэтесс — например, Ларисса Андерсен. И Колосова всячески подчеркивала это противопоставление. Это раньше, до революции, до потрясений и разрушений, в той, прежней жизни можно было петь о яблонях и соловьях, говорила она, — сейчас настало время ненависти:

Наши матери влюблялись при луне,
Вместе слушали с любимым соловья...
Твой возлюбленный — в шинели, на коне;
Среди крови гаснет молодость твоя...

Не жених ли твой под Харьковом погиб?
На носилках там не твой ли без ноги?

Сероглазая моя, ведь это твой
Комиссарами расстрелян под Москвой!
(«В годы революции», 1930)

«Не покорюсь!» — упрямо твердила Марианна. В стихотворении, названном так, она признавалась: «...жив во мне строптивый / дух стрелецкий, — / Его ничем не вытравить / вовек» и сравнивала свою исковерканную судьбу с судьбой родины:

И пусть пока молчит
Моя страна, —
Но с участью печальной
И бесславной
Не примирится и она!
(«Не покорюсь!», 1930)

В мае 1931 г. на базе бывшей РФО была создана ВФП (Всероссийская фашистская партия), которую возглавил К. Родзаевский. В феврале 1932 г. в Харбин вошла японская Квантунская армия — для города началась новая история. В знак протеста против проводимой Родзаевским прояпонской линии Покровский выходит из ВФП и создает фашистско-синдикалистский союз, вскоре разогнанный японскими властями. В 1934 г. супруги Покровские перебираются в Шанхай. Здесь выходят два сборника стихов Колосовой — «На боевом посту» и «Медный гул» (1937). Она публикуется в шанхайской периодике. Но средств от публикаций недостаточно, и, чтобы свести концы с концами, она организует частную библиотеку, выдавая книги из своего дома за небольшую плату.

В конце Второй мировой войны патриотически настроенная Марианна совершает шокирующий ее окружение шаг, беря советский паспорт. Но вскоре официально, через газеты, отказывается от полученного ею гражданства, потрясенная ждановским постановлением 1946 г., направленным, в частности, против Анны Ахматовой, которую она боготворила.

Китай постепенно становится коммунистическим, печататься после совершенного Марианной демарша становится невозможно, и Покровские, как и многие русские эмигранты, покидают страну. Они оказываются сначала на Филиппинах, затем в Бразилии и наконец обосновываются в Сантьяго. Непрактичные люди, не знающие испанского, они бедствуют. Как и прежде в Китае, спасает великолепная домашняя библиотека. Но доход от нее невелик. Подступили болезни, и 6 октября 1964 г. Марианна Колосова скончалась.

Что мне Нью-Йорк, Париж и Прага?
Зачем мне белокурый паж,
Пока шуршит в руках бумага
И дышит черный карандаш.

<...>

Чужие книги прочитаю,
В чужие души загляну, —

Но не забуду гор Алтая,
Не разлюблю мою страну!
(«Хлеб и угол», 1930)

МАРИЯ ВИЗИ

Страница литературной студии кружка «Молодая Чураевка ХСМЛ» являлась еженедельным приложением к газете «Harbin Daily News» («Харбинские ежедневные новости»), выходившей на английском языке, которую редактировал американец по имени Гарри Визи (Custis Harry Vezey).

Его дочь Мария родилась 17 января 1904 г. в Нью-Йорке. Мать ее была русской. Детство Марии прошло в Петрограде, где отец работал в американском посольстве и издавал англоязычную газету. В 1918 г. семья переезжает в Китай. Мария оканчивает харбинское коммерческое училище, учится в Пекине, а потом еще два года (уехав в 1924 г. в США) — в калифорнийском колледже.

С 1926 по 1933 гг. она живет в Харбине. Отца ее, известного журналиста, здесь все знают, но Мария, хоть и пишет стихи с раннего детства, печататься не стремится. Только близкие знакомы с ее лирикой. Изредка она публикуется в журнале «Рубеж» под псевдонимом «А. Раевская». А еще переводит на английский язык Блока, Гумилева, эмигрантских поэтов.

Муся Визи, как ее называли тогда, официально не состояла членом «Молодой Чураевки», но дружила со многими чураевцами и часто бывала на их вечерах. Особенно близка была она с Юстиной Крузенштерн. Последней посвящены некоторые ее стихи. После смерти Крузенштерн к Визи перешел ее архив (включая письма и стихи Николая Петереца).

Как почти все поэты «Чураевки», Визи прошла через увлечением акмеизмом, особенно Ахматовой:

Жизни разбитый осколок —
Тихий за рощей поселок,
Улица —
    пыль —
        забор.

Вдоль забора — канава.
Второй поворот направо —
Мостик —
    калитка —
        двор.

Помнишь? Я очень рада.
Только входить не надо:
Горек обратный путь.

Домик. Четыре ступени.
Гроздья лиловой сирени.

Вспомнил?
Теперь забудь.
(«Пейзаж»)

По настоянию друзей Мария выпускает книгу «Стихотворения» (Харбин, 1929), в которую вошли ее стихи на русском и английском языках. Книжка быстро разошлась. Второй сборник с тем же незамысловатым названием был издан в Шанхае в 1936 г. Рецензент «Русских записок» в своем разборе творчества Визи не мог не указать на очевидное влияние Блока, Гумилева и Ахматовой, но, сравнивая две ее книги, подчеркивал большую работу, проделанную поэтессой за семь лет: «В первой книге русские стихи казались переводом с английского, а английские — переводом с русского»[91].

В тридцатых годах Мария Визи работала в Шанхае в американской страховой компании. Вышла замуж за харбинца Е.Ф. Туркова. В 1939 г. вернулась в Америку, где и прожила до самой смерти в 1994-м.

Стихи Марии Визи публиковались в журнале «Возрождение», альманахах «Перекрестки», «Встречи», сборнике «Содружество», газете «Русская жизнь».

Третий и последний ее поэтический сборник «Голубая трава» вышел в США в 1973 г. В. Перелешин высоко оценил эту книгу, сказав, что в ней «более двадцати стихотворений, в которых дух прощупывает очертания запредельного мира»[92].

ЛИДИЯ ХАИНДРОВА

Елена Якобсон в книге «Пересекая границы» вспоминала: «Царили на собраниях "Чураевки" две молодые поэтессы — Ларисса Андерсен и Лидия Хаиндрова. Ларисса была красивой, высокой и стройной. Ее прекрасное лицо с серо-зелеными глазами всегда имело несколько отрешенное выражение (мне кажется, она была очень близорука, а носить очки не хотела). Она сама знала, что красива, и принимала ухаживания мужчин так же естественно, как королева принимает выражение преданности от своих подданных. Лидия тоже была довольно привлекательной и имела свой круг поклонников».

Настоящая фамилия грузинки Лидии Юлиановны Хаиндровой, переиначенной так на русский лад, была Хаиндрава. Она родилась в Харбине 14 июня 1910 г. Родители вскоре после ее рождения разошлись. Лидию и ее старшую сестру увезли на Кавказ в имение деда. Но когда Лидии исполнилось шесть лет, ее отец — богатый предприниматель — приехал со своей новой женой и забрал дочку назад в Харбин. Здесь она в 1925 г. окончила русскую гимназию. Отцу Лидии принадлежала лучшая в Харбине библиотека, созданная им при Грузинском обществе, где были книги на всех языках.

В Харбине было несколько библиотек: при клубе железнодорожников (куда поступала литература из Советского Союза), при гимназии ХСМЛ и

др. Лидия, как и ее харбинские сверстники, много читала. Стихи она писала с детства, с восемнадцати лет печаталась. Вошла в состав инициативной группы «Молодой Чураевки». Работала в знаменитой харбинской газете «Заря», заведуя отделом писем. В 1933 г. вышла замуж (в замужестве ее фамилия Сереброва), а спустя четыре года переехала в Дайрен, продолжая сотрудничать с «Зарей» и журналом «Рубеж». 1 августа 1942 г. по распоряжению японской военной миссии печататься ей официально было запрещено. В постановлении было сказано: «за вредное влияние на русскую эмиграцию». В январе 1943 г. Лидия Хаиндрова перебралась в Шанхай, где в то время жили ее братья и мачеха, с которой у нее были теплые отношения. Здесь она работала кассиршей в ресторане и участвовала в литературном кружке «Пятница».

Валерий Перелешин вспоминал: Лидия «была своего рода магнитом. У поэтов, включая и меня, просто не было сил пройти мимо кафе и не зайти туда, чтобы перекинуться несколькими приветливыми фразами с Лидией Юлиановной. А если захожий гость не торопился, то Лида рылась в сумочке и извлекала оттуда новые стихи. Писала их много и охотно, так же охотно читала их»[93].

Хаиндрова печаталась под своей фамилией и под псевдонимами Эристави и Олег Южанин в газетах «Чураевка» и «Русское слово», журналах «Понедельник», «Парус», «Рубеж», «Феникс». Ее стихи входили в сборники «Излучины», «Семеро», «Врата», «Багульник», «Остров», «Гумилевский сборник». В Китае вышло и три собственных сборника ее стихотворений — «Ступени» (1939), «Крылья» (1941), «На распутье» (1943).

Ю. Крузенштерн-Петерец называла стихи Хаиндровой слабыми и наивными, добавляя, что именно наивностью они и подкупали. «К сожалению, воспитанная на романах Чарской, Лида навсегда осталась девочкой из “Джаваховского гнезда”[94], и стихи ее тоже не выросли»[95], — безжалостно выносит Ю. Крузенштерн-Петерец свой приговор.

В жилах Лидии Хаиндровой не было ни капли русской крови, но она писала, что в ее жизни было «три Отчизны» — Россия, Грузия и Китай. Ее стихи эмигрантского периода пропитаны ностальгической грустью по России.

Всем девушкам снятся простые
Весенние легкие сны.
Одна только ты о России
Грустишь в эти ясные дни...

(«Сны о России»[96])

...Каким был тусклым круглый лик луны
И как в углу смеялся желтый Будда,
Когда пришелец из моей страны
На память горсть земли принес оттуда...

(«Горсть земли», из кн. «Ступени: Стихи 1931–1938»)

Россия, твой ветер привольный
Призывно и мощно поет,
И радостно сердцу, и больно,
И просится сердце в полет.
(«Россия», из сб. «Остров»)

В 1947 г. Хаиндрова уехала в СССР. Жила сначала в Казани, где работала корректором в издательстве «Красная Татария». В 1950 г. перебралась в Краснодар. В 1976 году здесь вышел сборник ее стихов «Даты, даты...». В Краснодаре она преподавала иностранный язык в школе. В автобиографическом романе «Отчий дом» (М.: Советский писатель, 1985) и его продолжении «Очарованная даль» (1989) брат Лидии — Леван Хаиндрава рассказал о жизни своей семьи.

НИКОЛАЙ ЩЕГОЛЕВ

Николай Александрович Щеголев родился в 1910 г. в Китае на станции Иректэ, в семье служащего КВЖД. Закончил Коммерческое училище, Высшую музыкальную школу им. Глазунова. В шестнадцать лет стал вице-председателем «Молодой Чураевки».

В. Слободчиков вспоминал первые собрания чураевцев, во время которых Щеголев «ходил по залу как хозяин, со слегка закинутой назад головой, отчего некоторым казалось, что он "задирает нос", хотя на самом деле он был человеком вполне скромным»[97].

Стихи его представлялись непривычно вычурными большинству собравшихся на Садовой молодых поэтов, предпочитающих ясную простоту. Он и читал их как-то манерно, с придыханием. Рифмы в стихах Щеголева были замысловато-составными: «хлопотно — хлоп о дно», «момента... и — затаив», «утопающий — шантрапа, еще», «с ленью я — перечисление», «проворства в них — наверстывать».

Темой многих стихов было одиночество:

Одиночество — да! — одиночество злее марксизма.
Накопляешь безвыходность: родины нет, нет любви.
(«Опыт»)

Что я? Калика перехожий, —
Смирился внешне и притих...
(«В раздумьи»)

Но иногда я погружен по плечи
В тоску и внутреннюю круговерть...
(«Русский художник»[98])

Однако в них не было пессимизма и безысходности, которые отличали

парижских поэтов. Щеголев как будто вел непрекращающийся спор с парижанами:

...Беда! Становишься ехидою,
Беседуя с тобой. Ты — тот,
Кто жизнь считает панихидою,
Тогда как жизнь — переворот.
Тогда как жизнь — великий заговор
Громов и ловля на лету
Клинков, взлетающих зигзагово
В нетронутую темноту.
(«Покушавшемуся»)

...Я себе говорю:
Мы сумеем еще побороться,
А пока
Стану петь,
Стану сетовать,
Стихослагать!
(«Устаю ненавидеть...»[99])

Вновь и вновь возвращается Щеголев к заразительной теме смерти, подброшенной харбинскому молодняку западными поэтами-эмигрантами, одновременно и пугающей, и манящей сладким ужасом, но решает ее с чураевским жизнелюбием:

Есть что-то сладкое в небытии,
Есть что-то притягательное в смерти,
Но эти узкие глаза твои
Такие светлые зигзаги чертят,
Что, кажется, не только умирать,
Но даже, даже вспоминать об этом
Грешно. Пусть клонит в сон — не надо спать!
Будь человеком твердым, будь поэтом
Не холода, а теплоты, не сна,
А бодрствованья; отвори объятья
Навстречу музе — светлая она...
(«Живая муза»[100])

« — Ужасно люблю этого мальчишку, — говорил о нем Ачаир. — Посмотрите, лоб-то, лоб какой крутой! Ох, натворит бед...

Крутолобый мальчишка натворил бед самому себе. Он учился в консерватории по классу рояля. В мир музыки врывался так же напористо, как в мир поэзии. Окончив курс, обиделся сам на себя за то, что не вышел первым. Музыку забросил. Уехал в Шанхай, стал работать в газетах для заработка, но поэзия его еще удерживала. Вернее, она была отдушиной для боли, которая томила его, как и многих его талантливых сверстников.

Он так применялся к жизни, так старался ломать себя, что эта боль была в нем, быть может, единственным подлинным»[101].

Стихи Щеголева печатались в газете «Чураевка», в шанхайском журнале «Сегодня», в сборниках «Багульник», «Семеро», «Излучины», «Остров». Последний он редактировал вместе с Перелешиным и написал к нему предисловие. В 1943 г. шанхайский журнал «Сегодня» опубликовал его роман «Из записок одиночки». В 1947 г. Щеголев уехал в СССР. Работал лектором в Свердловской филармонии. Умер в 1975 г.

МИХАИЛ ВОЛИН

Михаил Николаевич Волин (настоящая фамилия — Володченко) — автор стихотворения, ошибочно приписываемого Александру Вертинскому, который сделал из него популярный романс «Дорогая пропажа»:

Самой нежной любви наступает конец,
Бесконечной тоски обрывается пряжа.
Что мне делать с тобой, с собой, наконец,
Как тебя позабыть, дорогая пропажа?

Михаил Володченко родился 12 августа 1914 г. в китайском городе Имяньпо. Семья Володченко жила в Китае с конца XIX в. Дед Михаила, генерал, был помощником начальника штаба Заамурского военного округа, отец — переводчиком и секретарем при русском посольстве в монгольском городе Кульжа. Одиннадцати лет Михаил поступил в харбинское Коммерческое училище, откуда через два года перешел в гимназию ХСМЛ. Первые стихи Волина были опубликованы, когда ему было 16 лет. В «Молодой Чураевке» он оказался почти с самого ее основания.

В лирических стихах Волина, которые так легко становились романсами, угадывалось влияние Апухтина. Он писал о жизни и смерти, о любви и нежности, о России — родине своих предков и Китае — стране, в которой довелось родиться ему. В написанных в Шанхае «Стихах о Китае» (их, по меньше мере, два с таким названием) поэт уходит от традиционных описаний экзотических красот края, пророчествуя о скрытой до поры сокрушительной и всепоглощающей мощи Востока:

Нас мильоны, похожих, единых,
С желтым телом и сердцем, как медь,
Мы когда-нибудь хлынем лавиной,
Приносящей мгновенную смерть.
Подожди, мы еще не проснулись,
Подожди, наше время придет.
Мы, как пчелы, закрытые в улей,
Копим мщения сладостный мед!

(«Стихи о Китае», из кн. «Путем строк»)

И в другом:

Вот он, Китай, этот буйвол тяжелый,
В теплой трясине уснувший до срока.
Оводы кружат — блестящие пчелы...
Он неподвижен до некого срока.
Встанет, рога распластавши на вые,
И заревет, напружинивши ребра,
И покривятся кресты Византии,
И пошатнутся тогда небоскребы.
(«Стихи о Китае», из кн. «Путем строк»)

Волин печатался в журнале «Рубеж» и газете «Заря», где вел спортивные страницы. Участвовал в сборнике «Излучины» (1935). В начале 1937 г. переехал в Шанхай, там служил при спасательной станции, а затем организовал школу гимнастики и йоги. (Л. Андерсен писала в январе 1968 г. В. Перелешину: «Получила очень смешную фотографию (газетную вырезку), где изображен Мишка Волин в йогском облачении, и он теперь какой-то Кармананда, что ли, и ездил на съезд в Индию. Может быть, это и вовсе не смешно, человек имеет право сделаться йогом за столько лет, но мне смешно, оттого что я помню его как Мишку»[102].)

В 1949 г. он эмигрировал в Австралию. С 1969 по 1981 гг. жил в США, потом вернулся в Австралию вновь. Издал несколько книг по индийской философии и йоге. Публиковал свои стихи и рассказы в эмигрантской периодике («Гранях», «Перекрестках», «Возрождении», «Новом журнале»). В 1987 г. в Австралии вышел сборник его стихов «Путем строк». В 1988 г. опубликованы «Избранные стихи» Волина на русском и английском языках. Умер Волин в 1997 г. В том же году «Новый журнал» опубликовал его воспоминания «Гибель молодой Чураевки», в которых мемуарист возлагает главную вину за распад объединения на Валерия Перелешина, Николая Петереца и Петра Лапикена-Лапидуса, называя их «чураевскими бесами».

ВАЛЕРИЙ ПЕРЕЛЕШИН

Это будет простое туманное утро в Китае.
Прокричат петухи. Загрохочет далекий трамвай.
Как вчера и как завтра. Но птица отстанет от стаи,
Чтоб уже никогда не увидеть летящих стай.

...Это сердце мое возвращается к милым пределам,
Чтобы там умереть, где так жадно любило оно,
Где умело оно быть свободным, и чистым, и смелым,
Где пылало оно... И сгорело давным-давно.

...Ты пойдешь переулками до кривобокого моста,
Где мы часто прощались до завтра. Навеки прощай,

Невозвратное счастье! Я знаю спокойно и просто:
В день, когда я умру, непременно вернусь в Китай.
(«Издалека»[103])

Валерий Францевич Перелешин, которому суждено было стать одним из самых известных чураевцев, умер в 1992 г. в доме престарелых актеров в Рио-де-Жанейро. Наследники поэта передали его архив представителям российского посольства в Бразилии. После долгого путешествия через океан уникальный архив очутился в Отделе рукописей Института мировой литературы РАН. Он содержит материалы и документы, связанные с биографией поэта, автографы Перелешина и других чураевцев, переписку, альбомы с газетными и журнальными вырезками, тетрадь в 625 страниц, в которую двадцатилетний поэт переписывал тексты из эмигрантских журналов, и многое другое[104]. Среди документов — диплом медицинского факультета Киевского университета о присвоении звания врача, выданный в 1855 г. Францу Салатко-Петрище (прадеду поэта), свидетельство о рождении в 1863 г. Эразма Салатко-Петрище (его деда), ряд наградных документов (о пожаловании Эразму Салатко-Петрище орденов Святого Станислава и Святой Анны, а также нагрудного знака «За содействие духовному просвещению Сибири» и медали в память 300-летия Дома Романовых). Здесь же выписка из метрической книги о рождении Валерия Францевича Салатко-Петрище, который вошел в историю русской литературы под именем Валерия Перелешина.

Валерий Францевич Салатко-Петрище родился 7(20) июля 1913 г. в Иркутске. Его отец, выходец из старинного польско-белорусского рода, служил инженером на железной дороге. В 1920 г. после развода с мужем юная мать Валерия (ей было тогда чуть больше двадцати) эмигрировала с двумя маленькими сыновьями в Харбин. Вскоре Евгения Александровна вышла замуж за начальника Пенсионного отдела Управления КВЖД 64-летнего В.Е. Сентянина. Перелешин вспоминает первые годы в Харбине как райскую жизнь. У вчерашних беженцев появилась огромная казенная квартира с садом и собственный экипаж. Однако после 1924 г., когда КВЖД перешла в совместное управление Китая и советской России, отчиму пришлось уволиться с работы.

В конце двадцатых годов в доме Сентяниных выписывали харбинскую газету «Рупор». Раз в неделю одна из страниц в ней отводилась творчеству юных читателей. Она так и называлась — «Страница Юного Читателя». Редактировал этот раздел газеты Арсений Несмелов. Именно в «Юнчите», как сокращенно называли его подписчики, и появились первые стихи Перелешина: «Тройка» (11 февраля 1928), «На катке» и «На море». Тогда юный поэт подписывался «Ренэ». В 1930 г. его стихи были опубликованы в однодневной газете «День Русского Ребенка» («Буря в лесу») и однодневной газете абитуриентов гимназии ХСМЛ («Белый бал»). В 1932 г. несколько стихов 19-летнего поэта вновь напечатаны в «Юнчите», на сей раз под псевдонимом «Далекий». В мае того же года Е.А. Сентянина отнесла стихи сына к редактору иллюстрированного журнала «Рубеж» М.С. Роко-

тову (Бибинову). Стихи редактору понравились и 11 июня 1932 г. были напечатаны в «Рубеже». Отныне поэт сотрудничал с журналом вплоть до его закрытия в 1945 г.[105]

После смерти отчима в 1927 г. материальное положение семьи резко ухудшилось. Тем не менее Валерий смог окончить престижную гимназию ХСМЛ и поступить в харбинский Политехнический институт, а в 1934 г. на Юридический факультет.

С 1932 г. он активно участвует в работе объединения «Молодая Чураевка», печатается в харбинской периодике. Пишет собственные стихи, переводит других поэтов. Один из немногих чураевцев, он в совершенстве владеет китайским языком. Наиболее известный его перевод — поэтическое переложение древнекитайского трактата «Дао Дэ Цзин», приписываемого Лао-цзы. Перелешин переводит также с английского, французского, испанского (а в конце жизни, в Бразилии, он будет писать собственные стихи на португальском языке).

В воспоминаниях «Два полустанка» из книги «Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai. 1930–1950. The Memoirs of Valerij Pereleshin» (Amsterdam, 1987) поэт уверяет, что его псевдоним появился на свет благодаря М.С. Рокотову. Рокотов якобы убедил юношу, что никто не станет читать стихи человека с фамилией Салатко-Петрище, и предложил назваться «без тени притязания на красивость» — Перелешиным.

Существует и иная версия возникновения этого псевдонима.

«Это было время, когда все выбирали себе псевдонимы, отчасти следуя примеру старших собратьев по перу, — вспоминал Михаил Волин. — Так, Арсений Митропольский стал Арсением Несмеловым, Алексей Грызов — Алексеем Ачаиром, Александра Нилус превратилась в Александру Паркау... Хорошо помню один из вечеров литературной студии в начале 30-х годов, когда мы, молодые поэты и поэтессы, остались после очередного собрания, чтобы выбрать себе псевдонимы. Было единогласно решено, что писать стихи под фамилией Салатко-Петрище просто невозможно. Так родился Перелешин. Мнения разделились — одним понравилось, даже находили аллитерацию с именем Валерий, другие критиковали. Н. Щеголев заметил, что приходит на ум "леший"... Брат Валерия — Виктор Салатко — стал Ветлугиным, Сергей Петров — Сергиным, я из Михаила Володченко превратился в Михаила Волина. Незадолго до этого Георгий Сапрыкин переменил свою неблагозвучную фамилию на фамилию Гранин...»[106]

В архиве Перелешина (ОР ИМЛИ) хранится документ, озаглавленный «Из газеты "Чураевка". Стихи всех поэтов и стихи и проза В. Перелешина». Это двадцать две страницы машинописного текста на папиросной бумаге, отпечатанные самим Перелешиным. Документ очень ценный, поскольку сегодня отыскать подшивку номеров «Чураевки» практически невозможно.

В заметке «Литстудия на новом этапе» («Чураевка», № 3/9, 28 марта 1933 г.) сообщается: «В феврале сего года в Лит. Студии была создана должность секретаря Студии, которую занял Валерий Перелешин. <...> На последнем собрании, прошедшем под руководством Н. Щеголева, было при-

нято решение углубить и расширить студийную работу, признано обязательным для всех членов Студии чтение докладов. <...> Мысль о расширении задач Студии встретила самый дружный отклик среди чураевцев — посещаемость немедленно возросла, достигнув на четвертом собрании рекордной цифры — 21 человек. <...> Собрание третьего марта ознаменовалось еще одним крайне важным событием. Н. Петерец был выбран председательствующим и представителем Лит. Студии в Инициативную Группу Чураевки вместо отказавшегося от своей должности Н. Щеголева. Руководивший собранием Георгий Гранин тут же передал ему председательские функции...»

Окончив Юрфак, Перелешин должен был остаться на кафедре «для подготовки к профессорскому званию». Но в 1937 г. Северный Китай оккупировали японцы. «Частью политики японских оккупантов в Маньчжурии было уничтожение русской образовательной системы. При всех высших учебных заведениях появились японские "советники" с неограниченными полномочиями — и вскоре наши факультеты один за другим закрылись»[107].

Перелешин поступает в Институт Святого Владимира на богословский факультет. Тогда же выходит его первый поэтический сборник «В пути». Через год он принимает постриг в харбинском Казанско-Богородском монастыре под именем монаха Германа. В архиве ИМЛИ хранится отзыв о кандидатском сочинении «действительного студента Богословского факультета Института св. Владимира в Харбине Иеромонаха Германа (В. Салатко-Петрище)» на тему «Философия страдания».

Тема богословского сочинения монаха Германа перекликается с темами первых поэтических сборников Перелешина-поэта. Смятенный лирический герой его находится в вечном конфликте с собой и окружающим миром. Е.В. Витковский, московский переводчик и поэт, состоявший в семидесятые годы в переписке с Перелешиным, адресат его лирики тех лет (они никогда не встречались, но Перелешин называл его «Ариэлем» — и так же назвал свой сборник 1976 г.), утверждает: «Для дальнейшей творческой судьбы Перелешина важно опубликованное в первой же книге стихотворение "К Люсьену Летинуа" (французский поэт, оставшийся в литературе тем, что был одним из последних возлюбленных Верлена) — там впервые затрагивалась тщательно табуированная тема однополой любви, ставшая в творчестве поэта главной на склоне лет»[108]. Именно сознавая свою «ненормальность» в обществе тех лет, по словам Витковского, Перелешин пытался уйти в монашество.

В 1939 г. он переезжает в Пекин, где работает в русской Духовной Миссии. Издает второй сборник стихов «Добрый улей» (1939), книги «Звезда над морем» (1941), «Жертва» (1944).

Подобно многим чураевцам, после смены в Харбине политического режима Перелешин перебирается в Шанхай, где в 1943 г., по его словам, жилось «страшно, но и весело. В атмосфере лжи, продажности и скудности вдруг начинали звучать лучшие струны в человеческих сердцах. И тогда возникали умные, хорошие слова. И писались прекрасные стихи»[109].

Бывшие члены «Чураевки» (В. Перелешин, Н. Петерец, Ю. Крузенштерн-Петерец, Л. Андерсен, Н. Щеголев, Л. Хаиндрова, В. Померанцев) объединяются в новый литературный кружок, названный по дню недели, в который проходили их встречи, — «Пятница». Кроме чураевцев, в кружок вошли Мария Коростовец и Варвара Иевлева. Одним из развлечений молодых поэтов стало написание стихов на заданную тему. Свернутые в трубочку бумажки с темами вытаскивались из стакана наугад. За время существования кружка таких тем было двадцать: «Дым», «Карусель», «Кольцо», «Камея», «Светильник», «Море», «Химера», «Пустыня», «Ангел», «Феникс», «Сквозь цветное стекло», «Кошка», «Достоевский», «Россия», «Дом», «Зеркало», «Колокол», «Мы плетем кружева», «Поэт», «Джиоконда». Перелешин написал стихи на все темы, кроме «Достоевского». Последняя, по его признанию, ему не удалась.

Собирались в бывшем гараже с затемненным окошком. На блюдце с растительным маслом коптил фитилек, неверный свет которого едва освещал помещение. Молодые поэты согревались чаем и ханшином — китайской водкой, но несмотря на трудности тех лет были счастливы — тем, что они вместе. В 1946 г. в Шанхае вышел сборник «Остров», куда вошли стихи членов объединения. В предисловии к нему Н. Щеголев писал: «Остров — нечто отделенное, изолированное от остального мира, замкнутое в себе. Действительно, наши сборы еженедельно, по пятницам, для занятий литературой (преимущественно поэзией) были для нас своеобразным уходом, изоляцией от мира, в котором грохотали бомбы и рвались снаряды, и выли сирены, и остро пахло кровью».

В 1945 г. Перелешин отказывается от монашества. В предисловии к автобиографической «Поэме без предмета» он объясняет это тем, что его давно тяготила ряса, а после того, как часть православной церкви Китая признала главенство Москвы, у него появился формальный повод для отхода от официальной церкви.

Со слов матери, остававшейся в Харбине, Перелешин вспоминает, как после капитуляции японцев в 1945 г. в городе начались аресты русских. Советские власти пошли на хитрость: «устроили вечер литераторов и журналистов. Пригласили поименно всех. А в конце вечера арестовали всех гостей так же поименно, посадили в автобусы. <...> Тех, кто на “вечер” не явился, разыскали и арестовали. Были задержаны и исчезли Несмелов, Ачаир, <...> вся редакция “Харбинского времени”, “Луча Азии”, “Зари”. По подсчету мамы, только ее личных знакомых было увезено сто двадцать человек»[110]. Арсений Несмелов как будто предвидел такой поворот событий. Он горько вопрошал мать Перелешина: «Неужели вы не видите, Евгения Александровна, что все идет к концу? Больше ничего не будет <...> Субмарина затонула»[111].

Брат Перелешина Виктор, с 1940 г. живущий в США, уговаривает Валерия последовать его примеру. Получив в марте 1950 г. американскую визу, Перелешин отправляется в Сан-Франциско, но в сентябре того же года его высылают обратно в Китай как «агента китайских или советских коммунистов» (это обвинение, очевидно, возникло потому, что он работал одно

время переводчиком с китайского в шанхайском отделении ТАСС). Здесь ему инкриминируется связь теперь уже с американской разведкой, и в 1951 г. он оказывается на полтора месяца в тюрьме. Благодаря брату, который покупает ему и матери визы в Бразилию, 19 января 1953 г. Перелешин ступает на землю Южной Америки. В Рио-де-Жанейро он работает в ювелирном магазине, на мебельной фабрике, преподает английский и русский языки, сотрудничает в еженедельнике «Вестник Бразилии», служит библиотекарем. После почти двадцатилетнего перерыва возвращается в литературу. В Бразилии выходят его книги «Южный дом» (1968), «Качель» (1971), «Заповедник» (1972), «С горы Нево» (1975), «Южный крест» (1978), «Три родины» (1987). Он пишет онегинской строфой «Поэму без предмета» (1989), мемуары «Два полустанка» (1987), издает несколько книг своих переводов с английского, китайского и португальского на русский и «Александрийских песен» Михаила Кузмина на португальский (1984).

При всех перипетиях судьбы поэт, проживший всю жизнь вне родной страны, считает себя русским:

...Оттого, что при всей нагрузке
Вер, девизов, стягов и правд,
Я — до мозга кости русский
Заблудившийся аргонавт.

(«Заблудившийся аргонавт», Из книги «Южный дом»)

Он не может не любить Китай, свою вторую родину, где он провел 33 года. Как ни у какого другого дальневосточного русского поэта, у него много «китайских» стихов с «географическими» названиями: «Поездка в Дун-Лин», «Чжунхай», «Вид на Пекин из Би-Юнь-Сы», «В Шаньхайгуане», «Сянтаньчэн», «Хусиньтин» и т. д. Однако вновь и вновь Перелешина мучает ностальгия:

...У мачехи ласковой — в желтой я вырос стране,
И желтые кроткие люди мне братьями стали:
Здесь неповторимые сказки мерещились мне
И летние звезды в ночи для меня расцветали.

Лишь осенью поздней, в начальные дни октября,
Как северный ветер заплачет — родной и щемящий —
Когда на закате костром полыхает заря,
На север смотрю я — все дольше и чаще, и чаще.

Оттуда — из этой родной и забытой страны —
Забытой, как сон, но во веки веков незабвенной —
Ни звука, ни слова — лишь медленные журавли
На крыльях усталых приносят привет драгоценный...

(«Ностальгия», 1934)

Еще в начале творческого пути Перелешина молодой поэт удостоился сдержанной похвалы от боготворимого им Антонина Ладинского. В рецензии на сборник «Излучины» тот писал: «Трудно было бы отметить когонибудь из харбинцев, но по умению обращаться с материалом, по культуре стиха более других обращают на себя внимание В. Перелешин и С. Сергин»[112].

Название первого перелешинского сборника — «В пути» — перекликалось с гумилевским «Путем конквистадоров». Перелешин и не скрывал, что долгое время находился под сильным влиянием акмеистов: «Начал я ученичеством у Гумилева, считал себя акмеистом (но не "адамистом"), а с 1967 года, когда Мэри (Ю.В. Крузенштерн-Петерец. — *Е. Т.*) втолкнула меня обратно в литературу, стал постепенно отходить от чистого акмеизма. Однако в форме пошел даже дальше Гумилева. Запретил себе неточные рифмы и прочие вольности. Из Иваска (или через него от кого-то другого) воспринял учение о благозвучии: и как теперь легко стало писать!»[113]

Второй сборник поэта, «Добрый улей», который Перелешин подписал своим монашеским именем «Монах Герман», вызовет высокую оценку Арсения Несмелова: «Прежде всего: стихи Валерия Перелешина превосходны. Даже некоторая тяжеловатость в некоторых из них — тяжеловатость благородного металла, отягощенного собственным атомным весом. Стихи Перелешина можно полюбить глубоко и навсегда»[114].

НИКОЛАЙ ПЕТЕРЕЦ

Отличием чураевской поэтической студии была ее аполитичность. Едва ли не единственным исключением из этого правила был язвительный Николай Петерец, который появился в «Чураевке» в конце 1932 г., а уже в следующем году был избран председателем литературной студии.

Николай Петерец родился в 1907(?) г. в Риме, где в то время жил его отец — известный эсер Владимир Николаевич Рихтер (1880–1932). О прошлом поэта известно было мало. Чураевцы знали о нем только, что был он подданным Чехословакии и католиком. Петерец — девичья фамилия его матери-словачки. Николай Петерец окончил харбинскую гимназию, учился на Юридическом факультете. Там примкнул к фашистам, а затем к легитимистам.

Никогда не скрывал своих политических убеждений ни в устных высказываниях, ни в поэзии. Одно время преклонялся перед Муссолини:

Закутанная в звездный иней
Капитолийская скала.
Сквозь блеск витринного стекла
Портрет Бенито Муссолини.

Не им ли влита в воздух синий
Встревоженная тишина

И пробуждаются от сна
Потрескавшиеся руины?

Человек сильной воли, авторитарный, он имел большое влияние на членов объединения. «Маленький, в очках, временами как будто немного косивший, — вспоминал о нем В. Слободчиков, — он обладал эрудицией, в чем-то превосходившей других студийцев. Он был старше товарищей и в студии очень скоро занял лидирующее положение. Главным его достоинством было умение заметить малейшие недостатки в стихах товарищей и подсказать нужный поворот или эпитет. Сам писал с большим мастерством, но тяжелые, вычурные стихи»[115].

Мы плетем кружева... Нам сначала казался забавой
Горький труд обреченных — плести и плести без конца
Эти тонкие нити, пропитанные отравой,
И стараться понять выраженье сухого лица.

...И порою мне кажется — именно с яростной жрицей
Мы плетем кружева — так лишь ненависть можно плести,
Час настанет, и вот — изумительно разгорится
Это облако кружев костром у врага на груди.
(«Мы плетем кружева», из сб. «Остров»)

«Николай Петерец... был взлохмаченным, внешне и внутренне, озорным, непоседливым. Метался из стороны в сторону, и в то же время был, кажется, легитимистом. Его стихи, суховатые, насыщенные эрудицией, печатались в “Рубеже”, а потом и в газетах. Этот человек весь горел. Он искренне любил литературу и всякую вообще отвлеченную мысль», — вспоминал Перелешин[116].

Сам себя Петерец характеризовал так: «Я зол и резок в споре, / насмешлив, суховат, язвителен в укоре, / и в мыслях у меня сомненье и разлад» («Россия»).

По воспоминаниям Михаила Волина, с появлением в «Чураевке» Петереца, Перелешина и Петра Лапикена-Лапидуса теплая домашняя атмосфера кружка резко изменилась. В описаниях внешности Петереца, по выражению Волина, одного из «темных гениев Чураевки», мемуарист не скупится на черные краски: «Исключительно неприятный физически, он производил впечатление вечно неумытого и непричесанного человека... Петерец курил не переставая, часто заливался неестественным смехом, переходящим в кашель, бурлящий и клокочущий в его прокуренных бронхах... “Вампиряка” — прозвище, данное ему поэтессой Викторией Янковской, — удивительно подходило к его внутреннему и внешнему облику. Как у знаменитого вампира Дракулы, при бледном лице он имел неестественно красные губы, которые часто и быстро облизывал»[117].

Волин не случайно определил поведение Петереца как «бесовство». «Бесы» проскальзывают и в его стихах:

Из детских снов...
    Открытый люк,
Охваченный огнем и дымом,
И птицы Рок огромный клюв,
Пылающий неутомимо,

Меня — в зев огненный. И крик...
Сердитый голос сонной няни:
«Чур-чур тебя! Не присмотри,
Так снова бес к нему пристанет!»...

Или:

...О век рассудка! Век безличной массы!
И человек, как бес — во всем черта:
Ведь мастер бес и шкодить и замазывать,
И ненавистна бесу широта...
(«Достоевский», из сб. «Остров»)

Петерец невзлюбил Ачаира. Он злословил за его спиной, называя «американским попом». Когда Ачаир женился, в качестве «свадебного подарка» написал на него эпиграмму на популярный мотив Вертинского:

Ваши пальцы пахнут ладаном,
Вы совсем скелет на вид.
Не жениться было надо вам,
А уйти в сибирский скит.

По воспоминаниям В. Слободчикова, появление Петереца в «Чураевке» «было чревато смутой. Во-первых, он стал таскать нас на выпивки (чего никогда не было раньше); во-вторых, поднял бунт против Ачаира (что, в общем, было подло)»[118].

На одном из пятничных заседаний в начале 1933 г. Петерец и Щеголев внезапно объявили собравшимся о создании новой литературной организации на базе «Чураевки» — «Круга поэтов». Они зачитали написанную ими «Декларацию Круга поэтов», и растерянные чураевцы не сумели ничего возразить. На следующий день Петерец уже встречался с приехавшим в Харбин из Парижа Казем-Беком, главой европейских легитимистов, который сказал, что готов принять «Круг поэтов» под свое покровительство.

По словам Ю.В. Крузенштерн-Петерец, которая ошибочно называет «Круг поэтов» «Цехом...», путая его со знаменитым петербургским объединением, «трудно себе представить группу более разнородную по характеру, вкусам, воззрениям, чем чураевский “Цех поэтов”. Тихий, с головой погруженный в книги, Валерий Перелешин. Быстрый, стремительный Николай Петерец. Медлительный, всегда шедший по линии наименьшего сопротивления, Николай Щеголев. Великан с детским толстогубым лицом — Владимир Померанцев, Вовка, бредивший бандитами, корсарами, мушке-

терами, кондотьерами, галерами и тиграми. Воображавший себя Печориным и ненавидящий себя за свои розовые щеки и молодость, за неуспех у женщин, смотревших на него как на ребенка, и, в самом деле, еще ребенок, Георгий Гранин. Быть может, более уравновешенный, чем они все, более волевой, Сергей Сергин. <...> А над всем этим царила, как всеобщая муза, как маяк, как ось, приводившая в движение молодую творческую энергию — Ларисса Андерсен»[119].

«Круг поэтов» просуществовал недолго, но атмосфера «Чураевки» была безвозвратно утрачена. Петерец заменил Щеголева на посту председателя и постепенно все более стал насыщать политикой (на тот момент антисоветского содержания) заседания чураевцев. В «Чураевке» появилось то, от чего мягкий Ачаир всеми силами стремился уберечь своих воспитанников: он призывал их сохранять российскую *культуру* — Петерец привнес *политику*.

Переехав около 1934 г. в Шанхай, неожиданно для окружающих Петерец вступил в просоветский «Союз возвращенцев» и возглавил издаваемую «Союзом» газету «Родина» (с 1941 г. переименованную в «Новую жизнь»). В 1941 принимал участие в патриотическом сборнике «Стихи о Родине», изданном в Шанхае. Во время Великой Отечественной войны, стал, как говорили о нем (со слов Волина — в упоминаемых мемуарах), «коммунистом большим, чем Сталин». С 1943 — один из участников шанхайского кружка «Пятница».

Петерец публиковался в «Молодой Чураевке» (позже «Чураевке»), журнале «Рубеж», коллективном сборнике «Остров», шанхайском журнале «Сегодня» и других изданиях (как под своей фамилией, так и под псевдонимами Строев В., Аркадий, Аркадий Брянский, Протектор и др.). Книгу своих стихов издать при жизни ему не удалось. Сохранился черновик подготовленной к печати рукописи «Памятная тетрадь».

Его последние стихи прославляли советскую Россию:

Гордишься красною Москвой,
Как сердцем правды и свободы...
Гордишься взбодренной войной,
Возросшей мощностью заводов —
Всей нашей вольною страной.

«В Николае Владимировиче за эти годы произошла разительная перемена, — вспоминал Перелешин. — Вместо прежнего непоседливого, озорного, беспокойного юноши теперь был человек взрослый, спокойный, "оглаженный" и, главное, излучавший тепло беспредельного доброжелательства. Петерец увлекался то одним, то другим течением мысли, но одному он никогда не изменил — пламенной любви к русской литературе. Он знал ее прекрасно. Умел дать оценку каждому литературному явлению. Пошлости не выносил и бывал к ней беспощаден, но зато каждый проблеск дарования находил в нем ласкового, заботливого пестуна»[120].

Николай Петерец умер от воспаления легких 11 декабря 1944 г. В 1946 г. в Шанхае был издан сборник его статей.

ГЕОРГИЙ ГРАНИН

Третий номер литературно-исторического ежегодника «Россияне в Азии» (Торонто, 1996) открывается публикацией, посвященной Георгию Гранину. Ее предваряет статья директора Музея Русской культуры в Сан-Франциско Николая Александровича Слободчикова (брата В.А. Слободчикова), в свое время посещавшего «Чураевку» и близко знавшего всех ее членов. Сорок страниц в номере канадского альманаха (С. 2–45) дают представление о самых разных сторонах творчества рано ушедшего поэта. Сюда вошли его стихи (в том числе неизвестные, из частных собраний), рассказы и отрывки из романа «Небо» с явным автобиографическим оттенком.

В 1933 г., представляя читателям газеты «Чураевка» своих питомцев, Ачаир писал о двадцатилетнем поэте: «Георгий Гранин... Я должен был бы поставить две точки. Так любит делать сам Жоржик. Обязательно: две точки. Оригинальности ли изменять? Лирика или сатира? Пессимизм или юмор? Никогда не знаешь, о чем он думает. Но делает дело секретаря, помогает выпуску журнала и отстаивает его бытие. На открытых вторниках — Георгий Гранин — звучит подбадривающе для молодой публики. Стихи и фельетон. Детские щеки и поднятая бровь (левая или правая?) и всегда открытые глаза, глядящие в упор. Это — почти портрет. Душу покажет будущее. Что победит: надрыв или преодоление?»[121]

Воспоминания Перелешина дополнят набросанный Ачаиром портрет: «Гранин был необыкновенно обаятелен. Карие глаза, светлые, чуть вьющиеся волосы, сочные губы, гибкий голос, прекрасная дикция, удивительно молодая внешность <...> Скорее всего, он принадлежал к психологическому типу Есенина. Те же комплексы и травмы, то же сознание собственной неполноценности, недостатка культуры и воспитания (“Историю я изучаю в кинематографе”), то же подсознательное желание вознаградить себя за это старанием привлечь к себе внимание во что бы то ни стало, “эпатировать буржуа” если не сверху, то хотя бы снизу»[122].

«Симпатичным, располагающим к себе человеком, под маской иронии скрывающим неуверенность в себе»[123], вспоминает Гранина М. Волин в цитируемых выше мемуарах из «Нового журнала».

Георгий Иванович Сапрыкин, взявший себе псевдоним Гранин, родился 23 июля 1913 г. на станции Пограничная КВЖД. В 1923 г. его мать переехала с сыном в Харбин. Георгий учился в харбинской гимназии. С ранних лет писал стихи и прозу. Поступил в Политехнический институт, но через год ушел оттуда. Учился на курсах английского языка в ХСМЛ.

Он вырос не в России и не знал своего отечества, но сознавал себя русским и, как все чураевцы, много думал и писал об этом:

А вдруг и — вправду была Россия.
Россия: пламя, вихрь, огонь!..

А — вдруг?.. Нет. Молчи, молчи. Не надо.
Ты слышишь — так не может быть...

Но если вправду была Россия
В пшенице, во ржи и в овсе,
Ведь тогда ж мы семья, мы — родные —
Родные — ты слышишь ли — все!

(«Россия»[124])

Вступив в «Чураевку», Гранин вскоре становится секретарем объединения. Печатается в газете «Чураевка», в «Рубеже», «Парусе».

Одна из его статей в «Чураевке» называлась «Она». Гранин утверждал в ней, что, несмотря на бросающиеся в глаза различия харбинских поэтов, объединяет их одно: «у отчетливого, почти законченного Арсения Несмелова <...>, у порывистого, ищущего Алексея Ачаира <...>, у ветрового, недоверчивого Николая Щеголева <...>, у осторожного, кабинетного Николая Петереца <...>», равно как «у всех чураевских молодых и начинающих в стихах незримо присутствует "Она"»[125] — блоковская Незнакомка, украденная Джиоконда Маяковского, Линор безумного Эдгара.

«Она» присутствовала и в стихах Гранина, который вместе с Петерецем имел несчастье безответно влюбиться в Лариссу Андерсен.

...Ариадну видеть в балерине —
Не смешно ли? Что я в ней нашел? —

иронично пытался справиться с чувством Петерец.

Посвящал Лариссе стихи и Гранин (например, написанное в 1932 г. стихотворение «Дантон»).

Казалось, все его строки кричали о любви. Он на все лады воспевал редкое имя владычицы своего сердца:

Только жить. Только знать *сумасшедшее имя*,
Неповторимое имя, как солнечный дым.
Только думать, что кто-нибудь сердце подымет.
Только думать, что ты вдалеке и с другим.

Только с болью твердить сумасшедшее имя
И однажды шутя «умереть молодым».

(«Ничего не сказать. Ничего не ответить...»[126])

В другом стихотворении:

...А *имя ваше — как жемчужина,*
потерянная на песке.



Лариса Андерсен. 1940-е гг.



Николай Петерец. 1944



Георгий Гранин. 1932
ОР ИМЛИ РАН. Кабинет
архивных фондов эмигрантской
литературы им. И.В. Чиннова



Михаил Волин. 1930-е гг.

И вновь:

За ваше *холодное имя*,
За ваши холодные плечи
Закатную чашу подымет,
Наверное, завтрашний вечер...

Петерецу, более старшему, опытному и превосходящему Гранина интеллектом, ничего не стоило вывести из себя юного поэта, зло вышучивая не только его бесхитростные строки, но и псевдоним, которым тот заменил свою, как ему казалось, неблагозвучную фамилию.

«Почти каждое стихотворение Гранина — маленькая исповедь, — вспоминала разыгравшуюся в Харбине трагедию Ю.В. Крузенштерн-Петерец. — Но была и другая исповедь, более страшная, — его предсмертный рассказ "Два письма" <...> Рассказ состоит из двух частей — двух писем. В первом несчастный мальчик обращался к двум своим друзьям:

"Ваше Величество Петя[127],

Ваше Величество Сережа,

Будем, как боги.

Однажды, — помните, пьяный скептик говорил о твердой дружбе между нами. Он был пьян. Он был прав. А, может быть, это — одно и то же.

Я не знаю, почему я не умер маленьким. И почему ОНА меня не любит. И почему я, вообще, никому не нужен"»[128].

«После пятничных собраний поэты часто забирались в ближайший подвальчик Шатровой, — рассказывал Перелешин. — Денег ни у кого (кроме, может быть, Слободчикова) не водилось. На восемь человек заказывали два огурца, под которые пилось много водки. От водки и оттого, что все были голодноваты, многие быстро пьянели. Быстрее и безобразнее всех пьянел Гранин <...> Много водки было выпито под "Синеватое облако". Им мы все просто бредили <...> Легкой жизнь не была ни для кого из нас <...> Все были неустроенны, так как и при китайской власти русские нигде не были нужны, а при японцах стало еще хуже»[129].

После нескольких, по словам Перелешина, «безобразных выходок» в пьяном виде Гранина исключили из «Чураевки».

В начале тридцатых годов свои надежды на возрождение родины многие молодые эмигранты связывали с фашизмом. Уйдя из «Чураевки», Гранин примкнул к фашистской партии К.В. Родзаевского, стал печатать в фашистском органе «Наш путь», существовавшем на японские деньги, разоблачения ХСМЛ, называя его членов масонами и подрывниками.

Невротик по складу характера, Гранин не смог противиться зловещему обаянию строк Георгия Иванова о самоубийстве («Синеватое небо, / холодок у виска, / синеватое облако / и еще облака... / И старинная яблоня / (может быть, подождать?), / простодушная яблоня / расцветает опять...»)[130]. Он просил выбить эти строки на его могиле.

3 апреля 1933 г. Гранин пытался отравиться вероналом в отеле «Харбин». Его спасли. Попытка не была необычным или единичным явлением:

харбинские газеты тех лет пестрели заметками о самоубийцах, особенно молодых. В оставленном письме Гранин писал: «Оглядываю жизнь, как умираю, — через форточку. Прожито неплохо. Для 19 с половиной лет — достаточно. Прошу на могиле написать: "Георгий Иванович Сапрыкин. Гранин. 1913–1933. Жизнь — это в сущности проще, чем об этом принято думать». (Последняя фраза — строчка из его «Дантона», посвященного Ларисе Андерсен[131].) Стихи, найденные при неудавшемся самоубийце, были глубоко пессимистичны. Об этой трагической попытке рассказала газета «Харбинское время» в заметке «Не вынесла душа поэта»[132]. Через девять месяцев, в ночь на 6 декабря 1934 г. Георгий Гранин и его друг поэт Сергей Федорович Петров, писавший под псевдонимом Сергей Сергин, были найдены застреленными в гостинице «Нанкин». Гранину был 21 год, Сергину 24.

СЕРГЕЙ СЕРГИН

Сергей Федорович Петров (Сергин) окончил в 1932 г. харбинский Политехнический институт по специальности «инженер». «Был он невысок ростом, близорук и страшно застенчив, — вспоминает о нем Михаил Волин — Во всем его облике, в манерах, даже в голосе было много женского. Все знавшие Сергина любили его, но чувствовали, что с ним что-то "неладно". Тихий, нежный и скромный, он очень страдал от своей раздвоенности»[133].

Отец поэта, Федор Тарасович Петров, в прошлом занимал высокую должность «управляющего лесными угодьями кабинетских земель», в Харбине он был всего лишь бухгалтером Банка домовладельцев. Сергин был очень привязан к своей матери, которую, как и мать Перелешина, звали Евгенией Александровной. Во время Первой мировой войны она была на фронте сестрой милосердия, провела несколько лет в немецком плену и имела множество военных наград. Она возглавляла Мариинскую общину сестер милосердия. Жили Петровы недалеко от ХСМЛ, рядом со Свято-Николаевским собором. Эту семью словно преследовал злой рок: старший брат Сергея пропал во время революции, средний покончил с собой, третий брат сошел с ума.

Чураевцы вспоминали Сергея Сергина как глубоко религиозного, тонкого и умного человека и согласно признавали его превосходство в поэзии, постоянными темами в которой для него были, по словам Перелешина, «борьба между небом и адом, спасением и гибелью, пропастью греха и святостью»[134].

Его стихи о России бередили эмигрантскую душу и вызывали надежду — когда-нибудь они вернутся на свою далекую родину:

Россия. Петербург. Нева.
Как ни зови их, смысл все тот же.

Душа забудет все слова,
Но этих позабыть не сможет.

Нас цепкая связует нить,
Клубок таинственный и грозный.
Не вычеркнуть, не примирить...
О Родина, с тобою розно

Чем я живу, как жить могу?
Печалью, длящейся годами,
Иль памятью?.. Я берегу
Ее, как выцветшее знамя,

Впитавшее сражений дым,
Как щит, с надеждою несомый, —
Когда-нибудь, немолодым,
Сквозь слезы улыбнуться — дома.

(«Заветные слова»[135])

Никто в точности не знает, что же произошло в страшную декабрьскую ночь в харбинском отеле «Нанкин». Версий высказывалось множество. Как вспоминал в «Двух полустанках» Перелешин, все харбинские газеты (фашистская «Наш путь», японская «Харбинское время», старающиеся быть нейтральными «Заря» и «Гун-Бао») сообщали, что Сергин застрелил Гранина двумя выстрелами, а через два часа застрелился сам. Ни одна из газет при этом не объясняла причин трагедии. В харбинском журнале «Католический вестник» — опять-таки со слов Перелешина — говорилось, что повторное обследование установило факт двойного самоубийства[136].

И Гранин, и Сергин оставили записки. Перелешин воспроизводит их по памяти, отрывочно. В других источниках (упомянутом «Католическом вестнике» и в заметке «Двойное самоубийство в гостинице "Нанкин"»[137]) они цитируются более полно и, вероятно, более достоверно. Сергин писал: «Стреляю в себя. Сможет ли Юра взять из рук у меня револьвер и застрелиться? Дорогие, простите и забудьте. Похороны гражданские. Да здравствует СССР! В смерти моей никого не виню. С. Петров-Сергин». И приписка на латыни: «В настоящем — я в прошлом жизни»[138].

Гранин писал более сухо и деловито: «В ящике стола в редакции лежат три книги из библиотеки Бодиско, прошу кого-нибудь из сотрудников вернуть их не позже 10 декабря. Прошу уголовников не измышлять громких и трогательных версий о несчастной любви. Не стоит, да и я буду благодарен. К тому, ее и вообще не было. Похороны, естественно, по церковному обряду. Слава России! Георгий Гранин. 5—12. 1934». И приписка-распоряжение: «Конторе "Нашего пути". Все причитающиеся мне суммы, кроме 12 гоби, выдать моей матери Е.Е. Сапрыкиной. Умираю, потому что хочу. "Вы не жалейте меня, цыгане". Прошу синий крестик оставить на мне» [далее следует указание вернуть 12 гоби портному][139].

В этой драме много загадок: как мог покончить с собой истово верующий христианин Петров? Почему он настаивал на гражданском погребении (а Гранин — на церковном обряде)? Что связывало прославляющего СССР Сергина и фашиста Гранина?

7 декабря 1934 г. Перелешин написал стихотворение «Поэт. Памяти Сергея Сергина»:

...И страшная мечта
Неумолимо выросла: Россия!
Не слабая и грешная, не та,
Которую пятнают этикеткой —
Кто черным коронованным орлом,
Кто символом голгофским, кто серпом —
И щеголяют золоченой клеткой:
Россия — здесь, и более ни в чем!
Не та, не та — но вечная Россия
Без прилагательных и без значков
К нему сходила в ночи золотые
Сквозь строки недописанных стихов.

Перелешин приводит в своих воспоминаниях такой диалог: «— Я много думаю над этой трагедией, Валерий, — сказал мне как-то Волин. — Мне вообще все стало ясно. Гранин был влюблен в смерть. Вы, наверно, знаете, что он вешался и травился несколько раз. А потом ему стало страшно уйти одному»[140].

В свою очередь в мемуарах Волина утверждается, что, как бы мелодраматично это ни звучало, настоящая причина трагедии — любовный многоугольник. Гранин был влюблен в Лариссу. В Гранина был влюблен Перелешин, которые, будучи отвергнут, подвергал поэта насмешкам и травле вместе с Петерецем, также влюбленным в Лариссу, и Лапикеном. Газета «Наш путь» объявила, что коммунист Петров застрелил честного фашиста Сапрыкина, а потом застрелился сам, чтобы избежать наказания. Оставленная им записка якобы подтверждала его принадлежность к коммунистам. В связи с этим «Наш путь» поднял травлю против «Чураевки» и «покровительствующих ей жидомасонских сил». По мнению В. Слободчикова, подлинные записки были спрятаны сотрудниками фашистской газеты и вместо них появились новые, подложные[141].

Как бы то ни было, обстоятельства таинственной смерти Сергина и Гранина послужили поводом для яростной кампании против «Чураевки», приведшей к закрытию кружка.

С приходом японской армии в 1932 г. закончился «харбинский» период литературы русского Китая. На территории восточного Китая было образовано японское марионеточное государство Маньчжоу-Го. Начался великий харбинский исход. Бывшие чураевцы перебираются в Шанхай. С середины тридцатых годов главный центр культурной жизни русского Китая здесь. В августе 1933 г. открывается шанхайское отделение «Чураевки»,

которое просуществовало два года, после чего слилось с литературно-художественным объединением «Восток» (созданным в том же 1933 г.). Наряду с «Пятницами» пользовалось популярностью литературное содружество «Понедельник», образованное в Шанхае в октябре 1929 г., члены которого публиковались в одноименном сборнике.

Шанхайский период закончился после войны, когда в Маньчжурию вошли советские войска. «Начинались разговоры о каких-то политических партиях, спасительных движениях. Споры, грызня между друзьями. Вера наших уставших родителей в возвращение на родину все больше покрывалась туманом. И на смену пришли фантастические идеи ехать в разные Парагваи, Уругваи... где ждет новая жизнь, возможность применить накопленные силы»[142].

В воспоминаниях «Два полустанка» Перелешин признает, что наследие дальневосточных поэтов совсем не равноценно, есть там «и золото, и пустая порода». Но «история литературы пишется не только по достижениям, но и по неудачам, ибо ни один опыт не теряется, а все они входят в сокровищницу "общего дела" — великой русской литературы»[143].

Примечания

[1] В 2005 г. В.А. Слободчиков передал в дар РГБ свою уникальную библиотеку русских книг, выпущенных в Китае (256 названий). См. каталог этого собрания: Коллекция «русского харбинца». М.: Пашков дом, 2006.

[2] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Воспоминания // Россияне в Азии. 1997. № 4. С. 173.

[3] *Резникова Н.* В русском Харбине // Новый журнал. 1988. № 172–173. С. 385.

[4] Стихотворение опубликовано: Рубеж. 1938. № 1.

[5] *Мелихов Г.В.* Белый Харбин. Середина 20-х. М., 2003. С. 375.

[6] Из воспоминаний Ларисcы Андерсен. Цит. по статье Т. Калиберовой «Возвращение» (газ. «Владивосток». 1999. 26 ноября).

[7] *Устрялов Н.В.* Иркутск — Харбин // Русский Харбин. М., 1998. С. 25–26.

[8] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Воспоминания // Россияне в Азии. 1994. № 1. С. 17–132.

[9] *Слободчиков В.А.* О судьбе изгнанников печальной... Харбин. Шанхай. М., 2005. С. 136.

[10] *Волин М.* Гибель молодой Чураевки // Новый журнал. 1997. № 209. С. 218.

[11] См. об этом: *Мелихов Г.В.* Белый Харбин. Середина 20-х. С. 57.

[12] Окно. 1920. № 1. С. 4.

[13] *Бурлюк Д.* Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке (1919–1922) // Новая русская книга. 1922. № 2. С. 47–48.

[14] *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 47–48.

[15] *Ладинский А.* Стихи из Шанхая // Понедельник. 1935. 12 ноября.

[16] *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 47.

[17] Русское обозрение. 1921. № 3/4. С. 156–157.

[18] Вал. 1922. № 1.

[19] См. об этом: Русская поэзия Китая / Сост. *В. Крейд* и *О. Бакич*. М., 2001. С. 19, 704.

[20] *Ильина Н.* Дороги. М.: Советский писатель, 1983. С. 37.

[21] *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 46.

[22] *Слободчиков В.А.* О судьбе изгнанников печальной... С. 137.

[23] Там же. С. 139–140.

[24] Старое название Новосибирска.

[25] Цит. по: *Мелихов Г.В.* Белый Харбин. Середина 20-х. С. 166.

[26] Цит. по: Указ. соч. С. 164.

[27] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 52.

[28] *Волин М.* Русские поэты в Китае // Континент. 1982. № 34. С. 339.

[29] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 51.

[30] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 43.

[31] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 51.

[32] Гали́ — уменьшительное имя Галины Добротворской.

[33] Австралиада. Русская летопись. Сидней, 1997. № 12.

[34] Вариант этой строки: «Не смела нас кручина...» (Возрождение. 1968. Декабрь. С. 52)

[35] *Сентянина Е.* Харбинские писатели и поэты // Рубеж. 1940. 8 июня. С. 50. (Цит. по: *Мелихов Г.В.* Белый Харбин. Середина 20-х. С. 163).

[36] Рубеж. 1939. № 13.

[37] Россияне в Азии. Торонто. 1995. № 2.

[38] [От редакции] // Окно. 1920. № 2. Декабрь.

[39] *Андерсен Л.* Одна на мосту. М., 2006. С. 253.

[40] Цит. по: *Царегородцева С.* Чураевка: К 120-летию Г.Д. Гребенщикова // Деловой Усть-Каменогорск. 2002. № 8.

[41] Рубеж. 1940. № 24.

[42] Те же имена упоминаются и другими харбинскими мемуаристами, с разночтениями в принадлежности их «Чураевке». Ср.: «М. Колосова изредка появлялась на открытых собраниях “Чураевки”, но в ее работе не участвовала <...> Никогда не входил в “Чураевку” единственный харбинский поэт, бывший ко времени основания кружка известной величиной — гордый А. Несмелов...» (*Перелешин В.* Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. 1972. № 107. С. 259); «Многие склонны называть ее [Марию Визи] чураевской поэтессой, что не совсем верно, потому что она, хотя и бывала в “Чураевке”, но формировалась как поэт где-то самостоятельно, вне чураевской студии, которую почти не посещала» (*Слободчиков В.А.* О судьбе изгнанников печальной... С. 384). Тем не менее все названные Волиным поэты так или иначе — на правах участников объединения или гостей — в течение нескольких лет существования «Чураевки» посещали ее вечера и публиковались в одноименной газете.

[43] *Волин М.* Гибель Молодой Чураевки // Новый журнал. 1997. № 209. С. 218, 219–220.

[44] Багульник: Литературно-художественный сборник. Кн. 1. Харбин, 1931. С. II.

[45] Чураевка: Ежемесячная литературная газета Кружка искусств, науки и литературы «Чураевка» ХСМЛ в Харбине. 1933. № 4(10). 14 ноября. С. 1.

[46] Последние новости. 1934. 29 марта.

[47] *Перелешин В.* Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. 1972. № 107. С. 262.

[48] Чураевка. 1934. № 6(12). Май.
[49] *Слободчиков В.А.* О судьбе изгнанников печальной... С. 148.
[50] Там же. С. 151.
[51] Там же. С. 158.
[52] Багульник. Кн. I. 1931. С. I–II.
[53] *Перелешин В.* Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. 1972. № 107. С. 262.
[54] *Резникова Н.* В русском Харбине // Новый журнал. 1988. № 172–173. С. 386.
[55] А.Л. Харбинские поэты // Последние новости. 1935. 27 июня.
[56] Чураевка. 1934. № 6(12). Май.
[57] Ее имя писалось именно так — с двумя «с».
[58] Цит. по: *Калиберова Т.* Возвращение // Владивосток. 1999. 26 ноября.
[59] *Сентянина Е.* Харбинские писатели и поэты // Рубеж. 1940. 8 июня. С. 5.
[60] Опубл. в сб. «Семеро». Харбин, 1931.
[61] *Андерсен Л.* Одна на мосту. С. 253–254.
[62] *Слободчиков В.А.* Чураевка // Русский Харбин. С. 76.
[63] Цит. по: *Сентянина Е.* Харбинские писатели и поэты // Рубеж. 1940. 8 июня. С. 5.
[64] *Перелешин В.* Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. 1972. № 107. С. 256.
[65] Семеро. С. 4.
[66] Шанхайская заря. 1940. 21 апреля.
[67] Цит. по: Лариса Андерсен: миф и судьба // *Андерсен Л.* Одна на мосту. С. 13.
[68] *Андерсен Л.* Одна на мосту. С. 274–275.
[69] Там же. С. 254.
[70] Впервые: Понедельник. 1930. № 1; затем в кн.: По странам рассеяния. Нью-Йорк, 1978.
[71] Бальмонт называл так свою секретаршу, преданно посвятившую ему жизнь и сопровождавшую его во всех скитаниях. Она доводилась кузиной матери Янковской Маргарите Михайловне (урожд. Шевелевой).
[72] Цит. по: *Калиберова Т.* Чем меньше на земле любимых душ... // Владивосток. 2006. 26 февраля.
[73] Прожектор. 29 июля 1933. С. 9.
[74] Рубеж. № 26(127). 21 июня 1930.
[75] Понедельник. 1930. № 1. С. 93–94.
[76] Рубеж. 1930. № 1.
[77] Рупор. 1923. 25 марта. № 521. С. 2.
[78] Театр и искусство. 1930. 1 мая. № 9. С. 8–9.
[79] Театр и искусство. 1930. 1 июля. № 13. С. 19–20.
[80] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 57.
[81] Рубеж. 1929. № 8.
[82] Статья «Фокстрот и поэзия» (Молва. 1925. 19 апреля. № 120. С. 7).
[83] Молва. 1928. 3 октября. № 1139. С. 9.
[84] Новый журнал. 1983. № 153. С. 304.
[85] Рубеж. 1929. № 35.
[86] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 57.
[87] Там же. С. 55.
[88] *Перелешин В.* Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. 1972. № 107. С. 256.

[89] Россияне в Азии. 1996. № 3. С. 4.

[90] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 57.

[91] *И.Ф.* Эмигрантские писатели на Дальнем Востоке // Русские записки. 1937. № 1. С. 325.

[92] Цит. по: Русская поэзия Китая. С. 672.

[93] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai. 1930–1950. The Memoirs of Valerij Pereleshin. Amsterdam, 1987. С. 100–101.

[94] «Княжна Джаваха» — сентиментальный роман популярной в начале XX в. детской писательницы Лидии Чарской.

[95] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник. С. 53.

[96] Рубеж. 1935. № 22.

[97] *Слободчиков В.А.* О судьбе изгнанников печальной... С. 145.

[98] Парус. 1933. № 11.

[99] Багульник. Харбин, 1931.

[100] Феникс. 1935. № 6.

[101] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 53–54.

[102] Письмо от 25 января 1968 г. // Отдел рукописей ИМЛИ РАН, архив Перелешина.

[103] Из книги В. Перелешина «Южный дом» (Мюнхен, 1968).

[104] В ИМЛИ готовится к изданию труд, в котором будут опубликованы новые поступления Отдела рукописей (сост. *О.Ф. Кузнецова*).

[105] См.: *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 29.

[106] *Волин М.* Гибель молодой Чураевки // Новый журнал. 1997. № 209. С. 220.

[107] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 77.

[108] Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940. Писатели Русского Зарубежья. Т. 1. С. 308.

[109] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 102–103.

[110] Там же. С. 83–84.

[111] Там же. С. 83.

[112] Последние новости. 1935. 27 июня.

[113] Три письма Валерия Перелешина // Рубеж. 1995. № 7. С. 149.

[114] *Перелешин В.Ф.* Русский поэт в гостях у Китая. Сборник стихотворений. Leuxenhoff Publishing. Гаага, 1989. С. 22.

[115] *Слободчиков В.А.* О судьбе изгнанников печальной... С. 154.

[116] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 36.

[117] *Волин М.* Гибель Молодой Чураевки // Новый журнал. 1997. № 209. С. 226.

[118] Цит. по: Там же. С. 228.

[119] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 67.

[120] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 95.

[121] *Ачаир А.* Наш кружок // Чураевка. № 3(9). 28 марта 1933.

[122] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 34, 41.

[123] *Волин М.* Гибель Молодой Чураевки // Новый журнал. 1997. № 209. С. 228.
[124] Парус. № 4–5, март—апрель 1932.
[125] Чураевка. № 7(1). 1932, 27 декабря.
[126] Парус. № 6–7, май—июнь 1932.
[127] «Петей» чураевцы называли Н. Петереца (см.: Россияне в Азии. 1996. № 3. С. 7).
[128] *Крузенштерн-Петерец Ю.В.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204. С. 68.
[129] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 42, 43.
[130] Этот же повторяющийся, навязчивый мотив русской поэтической молодежи Запада позже повторит в стихотворении «Парижская нота» Михаил Волин:

Поезд. Снег. Вагоны. Лица.
Синий свет в окне струится...
Утром надо застрелиться,
Надавить курок.

Тряско. Холодно. Не спится.
Перед тем, как застрелиться,
Выпить водочки, побриться,
Расплатиться в срок...
(Новый журнал. 1972. Кн. 107. С. 141)

[131] Стихотворение было напечатано в газете «Чураевка». № 2(8). 7 февр. 1933.
[132] Харбинское время. 1933. № 90, 4 апреля. С. 5.
[133] *Волин М.* Гибель молодой Чураевки // Новый журнал. 1997. № 209. С. 225–226.
[134] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 68.
[135] Рубеж. 1934. № 39.
[136] *Иеромонах Владимир.* Демон самоубийства // Католический вестник. 1935. № 1. С. 34–35. (Ссылка приводится по альманаху «Россияне в Азии». 1996. № 3.)
[137] Русское слово. № 2628. 1934, 6 декабря С. 3.
[138] Цит. по: Россияне в Азии. 1996. № 3. С. 9.
[139] Цит. по: Там же. С. 9–10.
[140] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 72.
[141] *Слободчиков В.* Чураевка // Русский Харбин. С. 81.
[142] *Андерсен Л.* Одна на мосту. С. 255.
[143] *Перелешин В.* Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai... С. 85.

БИБЛИОГРАФИЯ

Книги участников объединения «Молодая Чураевка»

Андерсен Л. По земным лугам. Шанхай: Современная женщина, 1940.
Ачаир А. Первая книга стихов. Харбин: Содружество поэтов «Медитат», 1925.
Ачаир А. Лаконизмы. Харбин: изд. Е.П. Березовского, 1937.

Ачаир А. Полынь и солнце. Харбин: Стремя, 1938.
Ачаир А. Тропы. Харбин: изд. В.В. Плотников, 1939.
Ачаир А. Под золотым небом. Харбин: изд. Главного Бюро по Делам Российских Эмигрантов, 1943.
Визи М. Стихотворения: Первый сборник стихов. Харбин: Harbin Daily News Press, 1929.
Визи М. Стихотворения II. Шанхай: книгоиздательство В.П. Камкина и Х.В. Попова, 1936.
Визи М. Голубая трава: Третья книга стихов. Сан-Франциско: изд. автора, 1973.
Волин М. Путем строк. Аделаида, 1987.
Волин М. Избранные стихи = Selected poems. Adelaide: Bilingual, 1988.
Колосова М. Господи, спаси Россию! Харбин, 1930.
Колосова М. Не покорюсь! Харбин, 1932.
Колосова М. На звон мечей. Харбин, 1935.
Колосова М. Медный гул. Шанхай, 1937.
Крузенштерн-Петерец Ю.В. Стихи. Шанхай, 1944.
Лапикен П. Четыре города. Харбин: Н.П. Лапикен, 1935.
Недельская Е. У порога. Харбин: А.Ф. Недельский, 1941.
Недельская Е. Белая роща: Вторая книга стихотворений. Харбин, 1943.
Перелешин В. В пути: Стихи 1932–1937. Харбин: Е.А. Сентянина, 1937.
Перелешин В. Добрый улей: Вторая книга стихотворений. Харбин: В.В. Плотников, 1939.
Перелешин В. Звезда над морем: Третья книга стихотворений. Харбин: Заря, 1941.
Перелешин В. Жертва: Четвертая книга стихотворений. Харбин, Заря, 1944.
Перелешин В. Южный дом: Пятая книга стихотворений. Мюнхен: издание автора, 1968.
Перелешин В. Стихи на веере: Антология китайской классической поэзии. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1970.
Перелешин В. Качель: Шестая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1971.
Перелешин В. Заповедник: Седьмая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1972.
Перелешин В. С горы Нево: Восьмая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1975.
Перелешин В. Ариэль: Девятая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976.
Перелешин В. Южный крест: Антология бразильской поэзии. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1978.
Перелешин В. Три родины: Десятая книга стихотворений. Париж: Альбатрос, 1987.
Перелешин В. Из глубины воззвахъ: Одиннадцатый сборник стихотворений. Холиок, 1987.
Перелешин В. Двое — и снова один? Двенадцатый сборник стихотворений. Холиок, 1987.
Перелешин В. Вдогонку: Тринадцатый сборник стихотворений. Холиок, 1988.
Перелешин В. Поэма без предмета. Холиок, 1989.

Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai. 1930–1950. The Memoirs of Valerij Pereleshin. Amsterdam: Rodopy, 1987.
Резникова Н. Песни земли. Харбин: В.В. Плотников, 1938.
Резникова Н. Ты: Стихотворения: Книга вторая. Харбин: Заря, 1942.
Светлов Н. Сторукая. Шанхай: Шанхайская Чураевка, 1934.
Тельтофт О. Бренные песни. Харбин: Заря, 1943.
Хаиндрова Л. Ступени: Стихи 1931–1938. Харбин: В.В. Плотников, 1939.
Хаиндрова Л. Крылья. Харбин: Заря, 1941.
Хаиндрова Л. На распутье. Харбин, 1943.
Хаиндрова Л. Сердце. Шанхай, 1947.
Хаиндрова Л. Даты, даты... Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1976.
Хаиндрова Л. Сердце поэта. Калуга: Полиграфинформ, 2003.
Янковская В. По странам рассеяния... Нью-Йорк: АМ-ИЗДАТ, 1978.
Яшнов Е. Стихи. Шанхай: Изд. Л.Г. Бессонова-Яшнова, 1947.

Коллективные сборники с произведениями членов «Молодой Чураевки»

Лестница в облака: издание литературного кружка «АКМЭ». Харбин: АКМЭ, 1929 (стихи Н. Резниковой, Н. Светлова, В. Обухова, Н. Алябьева, Т. Андреевой, Г. Копытовой).
Багульник. Книга I. Харбин, 1931 (проза М. Щербакова, А. Несмелова, В. Логинова, стихи А. Паркау, В. Янковской, Н. Резниковой, Л. Хаиндровой и др. материалы). Ред.-изд. Ф.Ф. Даниленко. На первом номере издание закончилось.
Семеро. Харбин: изд-во «Молодая Чураевка», 1931 (стихи Н. Щеголева, Н. Светлова, Л. Андерсен, Л. Хаиндровой, Н. Ильнек, Н. Резниковой, М. Шмейссера).
Излучины. Харбин, 1935 (стихи В. Ветлугина, М. Волина, В. Перелешина, Н. Резниковой, С. Сергина, В. Слободчикова, Л. Хаиндровой, Н. Щеголева). Тираж 200 экз. Сборник вышел 22 апреля 1935 г. под редакцией В.Ф. Перелешина, издатель М.Н. Володченко (М. Волин).
Остров. Шанхай: издание Шанхайской студии поэтов, 1946 (стихи В. Перелешина, Л. Андерсен, Ю. Крузенштерн-Петерец, М. Коростовец, Н. Петереца, В. Иевлевой, В. Померанцева, Л. Хаиндровой, Н. Щеголева). Тираж 1200 экз.

Публикации о «Молодой Чураевке» в харбинской периодике*

Нилус Е. В Молодой Чураевке // Рупор. 19 декабря 1930.
[Б. п.] Перуна жрец в Молодой Чураевке. Интересный доклад А. Паркау // Рупор. 5 декабря 1930.

* Этот и следующий разделы библиографии приводятся по книге: «Литература русского зарубежья в Китае (в Харбине и Шанхае). Библиография (список книг и публикаций в периодических изданиях)». Сост. *Д. Шаохуа.* Харбин, 2001.

Анастигмат и ВМЧ. К Чураевскому спору // Рупор. 16 января 1931.
Талызин М.А. У зеленой лампы // Гун-Бао. № 1324. 8 апреля 1931.
Астахов Л. Задачи «Чураевки» // Заря. 27 сентября 1931.
[Б. п.] «Вечер Русской Культуры» в «Молодой Чураевке» // Заря. 16 июня 1932.
Глэн А. Удачное открытие «Молодой Чураевки» // Заря. 6 сентября 1932.
Глэн А. Ещин и Гумилев // Заря. 27 сентября 1932.
[Б. п.] Очередной чураевский вторник // Заря. 3 ноября 1932.
А. Г-н. Чураевка в целом // Заря. 2 декабря 1932.
Глэн А. Национальная революция в Чураевке // Заря. 8 декабря 1932.
Глэн А. Молодежь раньше и прежде // Заря. 22 декабря 1932.
Густов Л. Пути Чураевки // Чураевка. № 8(2). 7 февраля 1933.
[Б. п.] «Пыль кулис» на очередной Чураевке // Заря. 9 февраля 1933.
Дель-Рио. Чураевка как она есть // Заря. 14 февраля 1933.
Г. Чураевка на новых рельсах // Заря. 2 марта 1933.
О.Ш. Чураевку надо сохранять. Опасные течения среди членов кружка // Рупор. 3 марта 1933.
Глэн А. Юбилей культурной работы Чураевки. Торжественное заседание в ХСМЛ. — А.А. Грызов и Чураевское объединение // Заря. 25 марта 1933.
Ачаир А. Наш кружок // Чураевка. № 3(9). 28 марта 1933.
В. П[ерелешин]. Литстудия — на новом этапе // Чураевка. № 3(9). 28 марта 1933.
А.Г-н. Рерих в Чураевке // Заря. 7 июня 1933.
Ачаир А. Перед началом // Чураевка. № 4(10). 14 ноября 1933.
А. Г-н. Гибель белой расы. Лекция Гражданцева в Чураевке // Заря. 22 ноября 1933.
А. Г-н. Женщина за спиной большевизма. Интересная лекция в Чураевке // Заря. 13 декабря 1933.
Сигма. Работа литературной студии Чураевка // Чураевка. № 5(11). Февраль 1934.
[Б. п.] Парижские критики о Харбинской Чураевке // Заря. 3 мая 1934.
[Б. п.] Большой день в Молодой Чураевке. Вечер, посвященный Русской культуре // Рупор. 6 июня 1934.
А. Г-н. Чураевка открыта // Заря. 25 сентября 1934.
Анастигмат. О Чураевских лириках. По страницам газеты «Чураевка» // Рупор. 4 ноября 1934.
[Б. п.] Покончили с собой поэты Гранин и Сергин // Заря. 6 декабря 1934.
[Б. п.] Гранин и Петров давно говорили о самоубийстве // Заря. 7 декабря 1934.

Передовые статьи из газеты «Молодая Чураевка» («Чураевка»)

[Б. п.] Перед началом. № 1. 3 июля 1932.
Г. Гр[анин]. К пишущим. № 2. 10 июля 1932.
[Б. п.] Творческая молодежь. № 3. 18 июля 1932.
[Б. п.] О роли слова. № 4. 24 июля 1932.
Гранин Г. Большие корабли. № 5. 30 июля 1932.

Н. Щ[еголев]. О детективных романах. № 6. 6 августа 1932.
[Б. п.] Харбин, 27 декабря 1932. № 7(1). 27 декабря 1932.
П. Н. А. Оправдание уныния. № 8(2). Февраль 1933.
Л. Н. 28 марта 1933. № 3(9). 28 марта 1933.
[Б. п.] 14 ноября 1933. № 4(10). 14 ноября 1933.
[Б. п.] Февраль 1934. О нашем пессимизме. № 5(11). Февраль 1934.
В. П[ерелешин]. Харбин, май 1934 г. Ближе к Западу! № 6(12). Май 1934.

Современные публикации

Русская поэзия Китая: антология / Сост. *В. Крейд, О. Бакич.* М.: Время, 2001.

Литература

Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918–1940): В 3 т. / Под ред. *А.Н. Николюкина.* М.: РОССПЭН, 1997–2002.
Российская эмиграция в Китае: опыт энциклопедии / Сост. *А.А. Хисамутдинов.* Владивосток: изд-во ДВУ, 2002.
Литература русского зарубежья в Китае (в г. Харбине и Шанхае): библиографический список книг и публикаций в периодических изданиях / Сост. *Д. Шаохуа.* Харбин: Бейфан Вен-и, 2001.
Художественная литература русского зарубежья в городе Харбине за первые 20 лет (1905–1925 гг.): по найденным материалам: библиография / Сост. *Д. Шаохуа* // Россияне в Азии. 1996. Вып. 3.
Русский Харбин / Сост. *Е.П. Таскина.* М.: изд-во МГУ, 1998; 2-е испр. изд. — М.: изд-во МГУ, 2005.
Мелихов Г.В. Белый Харбин. Середина 20-х. М.: Русский путь, 2003.
Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... Харбин. Шанхай. М.: Центрполиграф, 2005.
Старосельская Н. Повседневная жизнь «русского» Китая. М.: Молодая гвардия, 2006.
Андерсен Л. Одна на мосту. М.: Русский путь, 2006.
Китай и русская эмиграция в дневниках И.И. и А.Н. Серебренниковых: В 5 т. / Гуверовский ин-т революции, войны и мира / Сост. *А.А. Хисамутдинов.* М.: РОССПЭН, 2006.

О поэтах «Молодой Чураевки» (публикации в периодике)

Ладинский А. Харбинские поэты (о сборнике «Излучины») // Последние новости. 1935. 27 июня.
И.Ф. Эмигрантские писатели на Дальнем Востоке // Русские записки. 1937. № 1.
Сентянина Е. Харбинские писатели и поэты // Рубеж. 1940. 8 июня.
Крузенштерн-Петерец Ю.В. Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204.

Перелешин В. Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. 1972. № 107.

Волин М. Поэты русского Китая // Континент. 1982. № 34.

Резникова Н. В русском Харбине // Новый журнал. 1988. № 172–173.

Таскина Е. Поэтическая волна «Русского Харбина» (1920–1940 гг.) // Записки русской академической группы в США. 1994. Т. 26.

Андерсен Л. Ларисса вспоминает... // Новый журнал. 1996. № 200.

Крузенштерн-Петерец Ю.В. Воспоминания // Россияне в Азии. 1997. № 4.

Волин М. Гибель Молодой Чураевки // Новый журнал. 1997. № 209.

Калиберова Т. Возвращение // Владивосток. 1999. 26 ноября.

Крапивин В. На сопках Маньчжурии // Кентавр: Исторический бестселлер. 2005. № 6.

Е.М. Трубилова

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

Замеченные опечатки и поправки к 1 тому

Страница, строка	Напечатано	Следует читать
Стр. 220, строка 21 снизу	публиковались	публиковался
Стр. 242, строка 13 снизу	*Е.В. Павловой*	*И.В. Павловой*
Стр. 255, строка 19 сверху	И. Бердникова...	Я. Бердникова...
Стр. 303, строка 13 снизу	Н.Н. Дорохова	П.Н. Дорохова
Стр. 332, строка 10 сверху	который еще давали	которые еще давали
Стр. 371, строка 4 снизу	А. Дорохов	П. Дорохов
Стр. 381, строка 2 снизу	В. Дмитриев	Т. Дмитриев
Стр. 482, строка 1 снизу	Янгфельд.	Янгфельдт.
Стр. 491, строка 15 сверху	*Янгфельд Б.*	*Янгфельдт Б.*
Стр. 492, строка 20 сверху	*Янгфельд Б.*К истории	*Янгфельдт Б.* К истории
Стр. 504, строка 10 снизу	(С. Кисин)	(В. Кисин)
Стр. 532, строка 2 сверху	Сейфулиной	Сейфуллиной
Стр. 535, строка 18 сверху	Сейфулиной	Сейфуллиной
Стр. 616, строка 10 сверху	Сельвинского уже прошедшего	Сельвинского, уже прошедшего
Стр. 676, строка 1 сверху	Чепек-Юреневой	Чепик-Юреневой
Стр. 696, строка 15 снизу	как бы обошел стороной, следующих за ними	как бы обошел стороной следующих за ними
Стр. 706, строка 22 сверху	*Чепек-Юренева И.*	*Чепик-Юренева И.*
Стр. 707, строка 9 снизу	С. Волковым	П. Волковым
Стр. 732, строка 15 снизу	В. Соссюру	В. Сосюру
Стр. 795, строка 21 снизу	гимназии Л. Лентовского	гимназии Л. Лентовской
Стр. 830, строка 8 снизу	Надежда Ивановна, учитель словесности и директор Царскосельской Мариинской женской гимназии	Наталья Ивановна, учитель словесности и директор II Детскосельской советской единой трудовой школы (бывшей Мариинской женской гимназии)
Стр. 873, строка 3 сверху	*Вахтерев И.*	*Бахтерев И.*

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Научное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1920–1930-х годов

Портреты поэтов

Том 2

Технический редактор Лавочкина А.В.

Подписано в печать 25.09.2008. Формат 70x100[1]/[16]. Бумага офсетная. Гарнитура Tense
Печать офсетная. Физ. печ. л. 64,0. Уч.-изд. л. 82,56. Тираж 1500 экз.
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ № 1739

